الرواية الجديدة

قراءة في المشهد العربي المعاصر

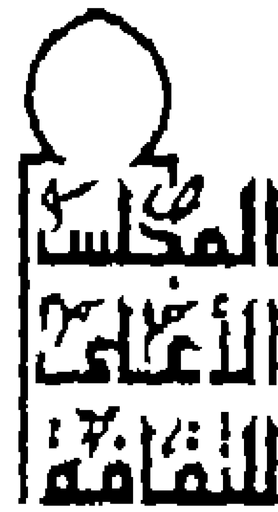
محمود الضبع



المجلس الأعلى للثقافة

الرواية الجديدة
قراءة في المشهد العربي المعاصر

محمود الضبع



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الضبع، محمود
الرواية الجديدة: قراءة فى المشهد العربي المعاصر
القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١ - ٢٠١٠
٢٣٢ ص ، ٢٤ سم
١ - القصص العربية، تاريخ ونقد
٢ - الأدب العربي - تاريخ ونقد
(أ) العنوان ٨١٣,٠٠٩

رقم الإيداع ٢٢٦٨٤ / ٢٠١٠
الترقيم الدولي : I.S.B.N - 978- 977- 704- 398 - 4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084
www.scc.gov.eg

المحتويات

الفصل الثالث: الممنوع والمحرَّم في الرواية الجديدة، الجسدي نموذجا

الفصل الرابع: تشكلات الشعرية الروائية في الرواية الجديدة

مقدمة

ماذا على النقد أن يفعل في ظل هذا الزخم من التحولات؟ فالسرديات الكبرى سقطت بفعل ما بعد الحداثة، والنظريات النقدية يتم اختزالها إلى مقولات وأفكار، ووسائط الاتصال والميديا عملت على فتح كل الأبواب المغلقة، ولم يعد هناك محظور يمتنع الاقتراب منه، ولا معايير ثابتة يمكن الاحتكام إليها.

ماذا على النقد أن يقول، والخفة والسرعة والاختزال غدت مكونات أساسية للخطاب الأدبي بفعل تمحور الحياة حول مكوّن التكنولوجي: الثقافة والمعلوماتية والميديا، والدراسات المستقبلية حول مستقبل الإنسان ووعيه وحجم التطور في ذكائه، وإمكانات التحكم في ذلك جميعه؟

لم تعد المعرفة رفاها، ولا وجاهة اجتماعية، وإنما غدت قوة بكل ما يحمله مفهوم "القوة" من أبعاد سياسية واقتصادية ومستقبلية، ولم يعد الفن والأدب بنية هامشية إضافية يمكن اللجوء إليهما بعد استيفاء المتطلبات الأساسية في الحياة، وإنما يعدا أساسًا للتمييز بين الأمم، وواجهة ومعيارًا لتقدم الشعوب، ودلالة على تطورها وحرياتها السياسية والفكرية، وضرورة لإحداث التوازن لديها.

في ظل هذا وغيره تشهد الثقافة ومفاهيمها إعادة تشكيل – مثلها مثل غيرها من الحقول المعرفية، ومظاهر الحياة عموما – وذلك بفعل العولمة الثقافية والثورة التكنولوجية والمعلوماتية والميديا والإعلام المفتوح، وغير ذلك من وسائط تشكيل الثقافة، والمتحكم فيها .

ولأن الأدب والنقد الأدبي مكوّن من مكونات المنظومة الثقافية، فإنهما يخضعان للتحولات ذاتها التي تمر بها الثقافة عموما، غير أن ارتباطهما بالنخبة

على مستوى التداول يجعل الأمر أكثر تعقيدا، فالنقد الأدبي اليوم – وخصوصا نقدنا العربي – يبحث عن هوية وخصوصية قومية، على خلاف مفردات الثقافة التي تنحو نحو العولمة، إذ إنه عبر هذا التاريخ من هيمنة النظريات النقدية الغربية (عولمة النقد) لم تستطع هذه الهيمنة الصمود، وغدا البحث عن خطاب جديد هو الهم الأكبر للمشتغلين بالأدب والنقد، خطاب تتحدد فيه الهوية ويتواصل مع حساسية الإبداع الجديدة، وذائقة التلقي المعاصرة، ولا ينفصل في الآن ذاته عن حركات التطور العالمية.

إن التطور الأدبي الحادث هو جزء من بنية كلية يمثلها التطور في كمّ وكيف المعرفة على اختلاف حقولها وتخصصاتها، بحيث غدا البحث عن الروابط ومناطق الالتقاء بين حقول المعرفة، أكثر من البحث عن الفوارق ومناطق الانفصال، وهو ما يقتضي علينا تبني الدعوة إلى تجاور الأشكال الأدبية وليس تصارعها، فالتلقي يستقبل القصيدة العمودية، والموشحات، والمخمسات، والمسمطات، والرباعيات، والشعر المرسل، والشعر التفعيلي، ويستقبل كذلك قصيدة النثر. والتلقي يستقبل أشكال السرد جميعا دون إقصاء لأحدها، بدءا بألف ليلة وليلة والمقامات، وتجاورا مع أشكال القصة والرواية والكتابة النصية في الألفية الثالثة.

والثقافة الآن يعاد تشكيلها ليس بفصل حقولها المعرفية، وإنما بتجاورها وتشابكها وتأكيد العلاقات بينها، مما أوجد حقولا معرفية جديدة فيما يمكن تسميته بالعلوم البينية، ودمج مكون التكنولوجي في كافة المعارف والعلوم، هذه العلوم التي لم تعد اليوم تستطيع الاستغناء عن تطبيقات التكنولوجيا في أبحاثها ودراساتها وأساليب تداولها، فظهرت معه تكنولوجيا التعليم، وتكنولوجيا المعلومات، وتكنولوجيا الاتصالات، وتكنولوجيا الفضاء، وتكنولوجيا الإنتاج، وتكنولوجيا الفن، وتكنولوجيا الأدب، وغيرها من العلوم المعاصرة التي لم تكن موجودة منذ ربع قرن من الزمان، وذلك جميعه بما له من تأثيرات إيجابية وسلبية على الإنسان.

وفي هذا السياق ظهرت الرواية الجديدة بوصفها أولا حتمية من حتميات التطور التي تقتضيها صيرورة الحياة، وبوصفها ثانية حداثة جديدة للسرد ومحاولة لتأسيس وعي جديد بآليات جديدة وطرائق سردية جديدة تسعى نحو المغايرة عن السائد والمطروح.

فهل استطاعت بالفعل أن تحقق الرواية الجديدة ذلك؟ أم أن الأمر لم يتعد كونه ابتكار تسمية جديدة لكتابة روائية لا تختلف عن سابقتها؟ وهل هناك بالفعل ملامح فارقة أسست لها الرواية الجديدة يمكنها الآن أن تشكل نسقا يؤسس لما يمكن تسميته بحداثة السرد؟

ذلك ما يسعى هذا الكتاب لرصده من خلال محاولة التأسيس لوعي نقدي قد لا يبدو في ظاهره جديدا كل الجدة، ولكنه يمثل محاولة للخروج من أزمة هيمنت بكافة أبعادها، يلي ذلك محاولة لاستقراء المشهد الروائي العربي منذ نهايات الألفية الثانية وحتى انتهاء العقد الأول من الألفية الثالثة، وهو استقراء تحليلي يرصد لحداثة السرد الروائي، من خلال رصد المشهد الروائي العربي وعلاقته بالرواية الجديدة، ودراسة تقنيات وطرائق الكتابة الروائية المنتمية إلى آنية السرد المعاصر، والوقوف على بعض مظاهر اشتباكها مع الممنوع والمحرم (السياسي والديني والجسدي)، وأخيرًا علاقة هذه الكتابة الروائية بالشعرية واستعارة تقنياتها ورصد مظاهرها.

إن هذه القراءة لم تكن منشغلة بتقديم قراءة مسحية تاريخية، وإن كان ذلك كامنًا في خلفياتها النظرية، بقدر ما كانت منشغلة بقراءة المشهد الروائي في صورته الكلية بحثا عما يمكن أن يمثل اتجاها في الكتابة، سواء من خلال تكرار حضوره، أو من خلال استقبال التلقي له، ومن ثم فإن كثيرًا من الأعمال التي يمكن أن تنتمي إلى أحد الاتجاهات التي وردت في هذه القراءة لم يتم ذكرها، وهذا لا يعني عدم انتمائها إلى هذا الاتجاه أو غيره، فالقراءة كانت تكتفي بالإشارة إلى

نماذج دالة، وما لم يذكر أكثر مما تم ذكره، وما تم ذكره لم يأخذ حقه الكافي علـــى مستوى التحليل، فالكتاب إجمالا ليس محاولة نهائيـــة لدراســـة الروايـــة الجديـــدة وتشكلاتها، وإنما هو خطوة أولية، وبداية ليس إلا.

والله المستعان....،

محمـود الضبـع

القاهرة ٢٠١٠م

التأسيس: نحو فهم نقدي

يتطور الأدب على نحو أسرع من كافة أشكال ومظاهر الثقافة والممارسات الإنسانية، وبتطوره تتطور اللغة ذاتها، ويتطور النسق الفكري، والنظم الاجتماعية، والوعي، وتتطور كذلك الطرق التي يتم تداول الحياة بها.

ونظرًا لأن المرحلة الراهنة من تاريخ البشرية تشهد تحولات جذرية في طبيعتها وتوجهاتها، بفعل ما توصلت إليه من اختراق لمفاهيم الزمن والسرعة والخفة، فإن التطور الطارئ على الأدب والفن عموما، أكثر تسارعا من أي عصر مضى، غير أنه في الآن نفسه أقل حظا من المتابعة ومقروئية المشهد، وهو ما يشكل خطرًا على الهويات الفرعية التي تسعى للحفاظ على وجودها دون أن تتماهى في فكر العولمة الغربية ذات الأهداف السياسية.

لم يعد في الإمكان قراءة المشهد الأدبي العربي اليوم، احتكامًا إلى الوعي التراثي[1]، ولا احتكامًا إلى الوعي الغربي الوارد الذي هيمن أكثر من نصف قرن من الزمان قبل أن يبدأ في التداعي، وليست هناك بدائل معاصرة لقراءته، وهنا يكمن الخطر في مسار الممارسات الأدبية ذاتها، إذ تكون الفرصة سانحة لإمكانية الانتقال بالأدب نقلة نوعية تتناسب وتطلعات المستقبل، كما تكون الفرصة سانحة – أيضا – للانحراف به عن مساره تحت مسمى التجريب والتجديد والتطوير

---

(١) لا تعني هذه الدعوة، هدم التراث النقدي العربي كلية، فهو أمر لا يمكن أن يكون على المستوى التنظيري أو التطبيقي، إذ بدونه نفقد هوية الأدب العربية، غاية ما في الأمر أننا لم نستوعبه كما ينبغي له، وما زلنا بعد، نقف على أعتابه دون اختراق أبوابه، وهذا لا يعنى أيضا إمكانية قراءة الأدب المعاصر بمعايير النقد التراثي، وإنما يمكن النظر إلى الأمر كلية على أنها معادلة رياضية من الدرجة الثالثة.

والتحديث، والتحرر من سلطة النقد، وسلطة الإبداع، والقطيعة مع التراث، وما تـــم تكريسه من مفاهيم حول أسس وجماليات الكتابة.

ففي ظل التطور الأدبي والسعي الدائم نحو التجريب في طرائق كتابة القصة والرواية والشعر والمسرحية والنصوصية[1]، تظهر على السطح إشكالات نوعيـــة حول النص وملامحه ومعايير الحكم على جودته – وإلا عادت بنـــا الحـــال مـــرة أخرى إلى الانطباعية والذوق الفردي كما كان عليه الأمر في بدايات النقد العربـــي في العصر الجاهلي – وهي إشكالات متنوعة ينتمي بعضها إلى عموميـــة الأدب، وينتمي بعضها إلى خصوصية النوع، غير أن تحديد ملامحها يعد ضرورة حتميـــة لقراءة الواقع الأدبي قراءة معاصرة ناتجة من خطابه وتحولاته ومنجزه الإبداعي، وفي إطار الواقع الثقافي الراهن وما يحدث فيه من خلخلة وإعادة تـــشكيل لكافـــة عناصره.

وهنا تأتي مشروعية التساؤلات حول هذا التطـــور ومقتـــضياته ومتطلباتـــه وأبعاده ومساراته، ومنها :

ما المعايير التي يمكن الاستناد إليها للحكم على عمل تجريبي معاصر مـــا، بأنه ينتمي للنوع الأدبي من عدمه؟ وبخاصة مع حركـــة العبـــور المـــستمرة فـــي استعارة التقنيات بين الأنواع الأدبية التي قد تصل إلى حد التماهي بينها، فلم تعـــد الشعرية خاصة بالشعر، وإنما غدا السرد يعتمدها في كثير من الأعمال، ولم تعـــد السردية خاصة بالقصة والرواية، وإنما يستعيرها الشعر على نحو متسع كما هـــو حادث، ولم يعد البناء التصويري الحركي في تطوره، ملكًا لنوع أدبي دون غيـــره،

---

(١) النصوصية كتابة تسعى إلى التقريب التام بين حدود الأنواع الأدبية، ومنها النصوص التفاعلية على شبكة الإنترنت، والتي لا تنتمي إلى مؤلف بعينه، ولا نوع أدبي محدد، وإنما يتشارك فيها العديد، كلٌ يضيف إليها، وعلى نحو قد لا ينتهي معه النص، ومنها رسائل الهواتف المحمولة التي يصنعها أفراد يميلون فيها إلى الأدبية، وقد لا تكون لهم علاقة مباشرة بنوع أدبي محدد كالقصة والرواية والشعر، وإنما تحمل في نهاية الأمر سماتها جميعا.

وإنما أثرت السينيما بتقنياتها لرسم المشهد في كل الأنواع الأدبية على نحو ما هو حادث، وهنا قد يصعب التحدث عن معايير تحكم النوع الأدبي وتفصله عن غيره من الأنواع، ولكن في الإمكان – على نحو مبدئي – اعتماد معايير تفصل ما هو أدبي عما ليس بأدبي، ثم في الإمكان تطوير هذه المعايير لتحديد خصوصية النوع في انفصاله واتصاله مع الأنواع الأخرى، إذ في نهاية الأمر، تبقى للقصة خصوصية تفرقها عن الرواية، وتبقى لكل منهما خصوصية تفرقها عن الشعر، وهكذا، غير أنها خصوصية يصعب على غير المشتغل بها بتعمق أن يرصدها، وهو ما يواجهه الأدب العربي الآن.

ويتعلق بالتساؤل السابق، سؤالٌ حول إمكانية الحكم على كتابة ما تتغيا الأدب بإقصائها عن عالم الأدب، فهل يمكن الحكم على نص قصصي أو روائي أو شعري بأنه خارج حدود الأدب لمجرد عدم التزامه بأسس كتابة الأنواع الأدبية الكلاسيكية على نحو ما تم إقراره ؟

ألم تتداع قضية النوع وإمكانات الفصل بين الأجناس الأدبية عموما؟ أم أن الأمر لم يتعد كونه استعارة تقنيات وتبادلها عبر الأنواع الأدبية مع المحافظة على الخصوصية الماهوية للنوع/ الجنس الأدبي نقيًا خالصًا كما تم إقراره في الأدبيات الكلاسيكية؟

ثم يأتي التساؤل حول الحدود الفاصلة بين التجديد والانحراف عن المسار كلية، أليس كل تجديد هو تجريب وكسر لألفة الذائقة، وانحراف عن المسار المرسوم سلفا؟ أم أن التجديد له حدود لا ينبغي له أن يتخطاها، وإلا فكيف يمكن في هذه الحالة، الحكم على نص يتمثل التجريب، بأنه ينتمي إلى النوع الأدبي من عدمه؟

ثم، ما المعايير التي يمكن الاستناد إليها، للحكم بجودة العمل الأدبي دون أن تكون الذائقة هي المتحكم الأساس؟

وما الذي يتوفر في الأعمال الأدبية التي تنال القبول والإعجاب على نحو واسع لدى المتلقي، مثل بعض الأعمال الروائية لماركيز، ونجيب محفوظ ، وميلان كونديرا، وتوفيق الحكيم، وساراماجو، وأرنستو ساباتو، أو بعض قصائد محمود درويش، وأمل دنقل، وصلاح عبد الصبور، وعرار، وعبد الله البردوني، وغيرهم؟

وأخيرًا، ما أبعاد النقد وإمكاناته، بعد أن خفتت كل أصوات النظريات النقدية الكبرى، وتداعت معها كل سلطة تفرض على النص احتمالات قراءته بما هو سابق عليه؟

أليس النص الآن هو الذي يسعى لصنع جمالياته واحتمالات قراءته بعيدا هناك، كزهرة تنبت أعلى التل وحيدة لا يعنيها انتماءها إلى سياق أو انتماء السياق إليها؟

ولكن ...

ما أكثر الأسئلة التي يمكن طرحها على الشاطئ دون الإبحار للاشتباك مع واقع يتنامى متشكلا يوما بعد يوم، فتتسع الهوة بين النص والنقد، وينحرف كل منهما في مساره، هناك بعيدا وبلا رجعة.

غير أن ما نحن بصدده ليس محاولة للتقريب بين الإبداع والنقد، وإنما هو محاولة لفهم واقع الأدب، مما قد يتشكل معه وعي نقدي ينتج عن استقراء النصوص، ولا يكون سابقا عليها.

ينتمي أم لا ينتمي:

شغلت قضية التفريق بين ما هو أدبي وما ليس بأدبي، بال النقاد في الغرب والشرق منذ تداعي نظرية الأنواع الأدبية في منتصف القرن العشرين، وتعددت مداخل التفريق بين الاحتكام إلى اللغة (لغة الأدب، واللغة العادية)، والاحتكام إلى

التخيل، والعاطفة، والتشكيل الجمالي، والخطاب الأدبـي، الـذي احتـل المـساحة الكبرى في التفريق بين الأدبية واللاأدبية.

ويشمل الخطاب الأدبي كل الأنواع الأدبية التي تتمثل عبر الوسائط الـثلاث (المتكلم والرسالة والمستقبل)[1]، بالأسس الفنية التي يقتضيها كل نوع، والاتفاقـات الجمالية التي نتجت عن الممارسات الكتابية عبر تاريخه.

كما يشير الخطاب الأدبي إلى المقال والكلام (المسدي)، وإلى الطريقة التـي تشكل بها الجمل نظامًا (جابر عصفور)، وإلى الطريقة التي يتم من خلالها تقـديم الرواية أو القصة (يقطين)، وإلى مقولة الكاتب وأقاويله وأفكاره (عابد الجابري).

غير أن خصوصية النوع كانت على الدوام، هي المعيار الأساس في التفريق بين الشعر والنثر، وبين الشعر والسرد، وبين فنون السرد ذاتها فيما بينها.

والمقصود بخصوصية النوع، هي المكونات الرئيسية التي لا يمكن للنوع أن يكون بدونها، وهي مكونات ماهوية – نسبة إلى الماهية – في صورتها الأوليـة، تظل مفتقرة إلى الجمال (جماليات النوع – جماليات الأداء – جماليـات التلقـي)، مثل اللغة والحدث والشخصية والبناء الزمني في فنون السرد، واللغة والانحـراف الدلالي والمجاز وبناء الصورة في الشعر، واللغة والحوار والصراع في المـسرح، وهكذا.

ومعنى ذلك، أنه يجب علينا في المقام الأول لكي نحكم على عمل أدبي مـا في إطار النوع، بأن تتحقق فيه خصوصيات النوع، تلك الخصوصيات الأولية التي تقبل الزيادة ولا تقبل الحذف، فلا يمكن مثلا أن تكون هناك قصة بـدون لغـة أو شخصية أو أحداث، مهما كان بناؤها المعماري، وإلا صـارت لوحـة مـثلا يـنم مشهدها عن حكاية، وعلى المتلقي أن ينسجها بأسلوبه الخاص في لغـة وأحـداث

---

(١) يمكن العودة إلى كتابات : ز. هاريس، وإميل بنفينست، وميشيل فوكو، وموشلر، بشأن مفهوم الخطاب الأدبي والألسني.

وشخصيات، غير أنه على الرغم من ذلك، فإنه في الإمكان دومًا أن تضاف إلى هذه العناصر مكونات جمالية، مثل البناء التصويري مثلا، والإيقاع الشعري، والتكثيف الشعوري، والتخييل، وغيرها من جماليات الأنواع الأدبية عموما.

غير أن الانتماء إلى الأدبية عموما، أو إلى النوع على نحو خاص ليس كافيًا للحكم على جودة العمل الأدبي، وإنما يكفي- فقط - لمجرد الحكم بالانتماء، إذ تظل الجودة مرهونة بمحددات أخرى، ترتبط بالإبداعية والقدرة على الخلق، والقدرة على إنتاج جماليات جديدة تضاف إلى النوع الأدبي، والقدرة على الحبك والنظم في نسق مترابط، والقدرة على استيعاب التطورات التي لحقت بهذا النوع عبر تاريخيته ومن ثم تجاوزها، وهو ما سيرد لاحقا.

التجديد / التجريب – معايير الحكم:

كيف يمكن الحكم على عمل ما، بأنه يمضي قدمًا في سياق التجديد، وليس انحرافًا كليًا أو جزئيًا على المسار؟، وهل هناك ضوابط تحكم مسار التجريب؟ أليس التجريب في ذاته وسيلة وليس غاية، إذ بمجرد تحقيق التجريب لمساراته ووصوله إلى تهشيم المرتكزات القارة فإنه يسعى على الدوام إلى البحث عن تجاوز هذه المرتكزات التي تم إقرارها إلى جماليات جديدة ومرتكزات جديدة.

أليس التجريب مرتبطًا دوما بالتيارات الفنية الجديدة آن ظهورها، ومن ثم فإنه – بوصف التجريب مفهوما – يحمل بذور عدميته وفنائه، وذلك عندما يدخل دائرة الإقرار، إذ ما يفتأ أن يفنى ليبدأ من جديد مع تيار أدبي آخر، وتوجه أدبي جديد قد تفرضه ذائقة التلقي، وقد تفرضه طبيعة التطور في الإبداع ذاته.

فالتجريب يسعى على الدوام إلى الهجوم على مكانة الفن والأدب في مجتمع ما يتوقف عند حدود معينة، ويأبى أن يتخطاها. وهنا لا يرفض التجريب شكلا أو أسلوبا ما في الفن، وإنما يرفض فكرة التوقف بالأدب على أساليب بعينها مهما

كانت الجماليات التي تتحقق عبرها، فالجمال ذاته مفهوم متغير بتغير الزمان والبيئة والمكان ومن ثم بطبيعة التلقي، وتكفي مطالعة لمفهوم الجمال المرتبط بالمرأة في الشعر العربي عبر التاريخ، بدءا من تصوير الشعر بالليل، والعين بعيون المها، والقدِّ بالغصن الرطيب، ومرورًا بتورد الخدين والخفر والحياء، ثم بمقولها وإشاراتها، وانتهاء بموقفها من الحياة وإمكاناتها العقلية بوصفها فاعلا، وليست الجسدية بوصفها مفعولا به، حيث يلاحظ التغير الذي طرأ على مفاهيم الجمال الشعري، وانتقاله حتمًا إلى إقرار جماليات جديدة يعود بعضها إلى التطور الحضاري، ويعود بعضها الآخر إلى الوعي الثقافي وطبيعة النظرة إلى المرأة عموما، ومن ثم إعادة بناء الوعي على نحو مستمر تبعا لتغير الوعي في مستوياته المختلفة.

فكيف يمكن الآن الحكم على عمل أدبي ما، بأنه في سياق التجريب عندما يسعى لكسر مرتكزات النوع، أو هدم الجماليات القديمة لصالح أبنية جديدة في الشكل أو في المضمون، بمعنى ما الإطار الحاكم الذي يضمن للعمل الأدبي بأن يبقى في إطار الأدبية.

إن المعايير القديمة لم تعد كافية للحكم الآن، إذ تم تجاوز الكثير منها في الأنواع الأدبية عموما، فلا الشعر الآن يرتبط في تعريفه بالوزن والقافية، ولا هو مرتبط بعمود الشعر، ولا السطر الشعري، ولا كم التفاعيل، ولا المفهوم القديم عن الصورة، ولا الرواية مرتبطة لزوما بعناصرها الفنية التي تم إقرارها، من بناء زمني وشخصيات وأحداث على النحو الذي تمت الكتابة عليه، إذ حدثت تحولات في مفاهيم ذلك جميعه، ومن ثم أصبحت هناك ضرورة لرصد مرتكزات رئيسة في الأدب عموما تحكم عليه بالانتماء والجودة في آن، ومنها: الفكرة، ومفهوم الإبداعية، والبناء الفني، والاتساق، والقدرة على تجاوز قديم النوع وصولا إلى أحدث مستجداته وتطوراته، وليس إعادة ما تم استهلاكه، وأخيرا الوعي بالتجريب والتجديد وليس صدوره عن غير القصدية.

١- الفكــرة :

العمل الأدبي أيًا كان نوعه، فلا بد له من فكرة / أفكــار جوهريــة ينطلــق منها، فأعمال مثل: رحلة ابن فطومة، وحديث الصباح والمساء، والثلاثية لنجيــب محفوظ، ومائة عام من العزلة، والحب في زمن الكوليرا لماركيز، والعطر لباتريك سوزكيند، وخفة الكائن التي لا تحتمل لميلان كونديرا، واسمي أحمــر لأورهــان باموق، والعمى لساراماجو، ويوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكــيم، وغيرهــا كثير، إنما تقوم على فكرة جوهرية في الأســاس، قــد تنتمــي إلــى الفلــسفي أو الاجتماعي أو العقائدي أو السياسي أو الإنساني عموما، وقد تكون قديمة مــستلهمة من التراثي تعيد إنتاجيته، أو جديدة مستنبتة من واقع الحياة معيدة لاستكــشافه، أو منتمية إلى استشراف أفق مستقبلي لاحتمالات ما هو متوقع، وقد تكون كذلك كبرى أو صغرى؛ ليس هذا هو المهم، وقد يكشف عنها العمل منذ بدايته كما فــي خفــة الكائن التي لا تحتمل لميلان كونديرا (الروح والجسد، بين الخفة والثقل)، ورحلــة ابن فطومة لنجيب محفوظ (الدين والعلم، التطور والجمود، العقل والنقل)، وقد تظل الفكرة مؤجلة لا تكتمل إلا باكتمال العمل الأدبي ذاته.

وهذه الفكرة ما كان لها لتدخل في سياق الأدب لولا اعتمادها على شــروط الإبداع ومكوناته في الأساس، وليست الفكرة مجرد طرح يمكن صياغته في جملــة أو فقرة، وإنما هي نسق متكامل يتسع ليشمل الكون بأبعــاده، والــنفس الإنــسانية بأغوارها، والفلسفي بأفكاره، بما يجعل المتلقي يحتمل إمكانية التعايش مــع هــذه الفكرة / الأفكار على نحو يجعله دوما داخلها، وليس خارجًا عن سياقها، وهو مــا يكشفه البناء الفني للنوع الأدبي بمقتضياته الجوهرية، فكم من فكرة تناولهــا عمــل إبداعي لم تستطع الوصول إلى مستوى الإبداع بفعل اختلال البناء الفنــي ونــسق النظم.

هذه الفكرة تعد أول المعايير التي يمكن اعتمادها للحكم على انتماء العمل الأدبي للأدبية أولا[1]، ثم الحكم على جمالها احتكامًا إلى مراجعة المنجز في سياق النوع الأدبي، فمن المؤكد أن كونديرا، ومحفوظ، لم تكن أفكارهما التي عالجاها غير مسبوقة، ولكن المحك هنا هو القدرة على نسج هذه الأفكار في سياق الحبكة الروائية التي جعلت من هذه الفكرة تبدو كما لو كانت جديدة بالمرة لم يسبق إليها، وهو ما يرتبط على نحو كبير بالإبداعية والقدرة على الارتقاء بالفكرة المجردة من سياق المجرد والفكري إلى سياق الأدبي والإبداعي، وهي ذاتها القدرة المرتبطة بنقل اليومي والعادي إلى الأدبي، فليس مجرد النقل بكاف لجعله منتميا إلى الأدبي، ويمكن هنا مراجعة ماركيز، في حديثه عن كيفية انتقال حكاياته وشخصياته من الواقعي إلى الإبداعي كما هو الحال في حديثه عن سانتياجو نصار، وحكايته وانتقالهما من الواقع إلى رواية سرد أحداث موت معلن[2]، وكذلك انتقال الحكايات والشخصيات من واقع الحارة المصرية إلى الروائي عند نجيب محفوظ .

٢- الإبداعية:

يعني الإبداع **Creative** القدرة على إنتاج الجديد المتميز غير المحتكم إلى نموذج سابق تم إقراره والتوقف عنده، وهو ما تشير إليه الآية الكريمة في قوله تعالى: " بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ"[3]، والذي حدده المفسرون على أنه الإنشاء على

---

(١) ليس معنى ذلك أن هناك أفكارًا خاصة بالأدب وأخرى لا تخص الأدب، فكل الأفكار قابلة لدخول عالم الأدب، بل إن كثيرا من الأفكار التي تحققت علميًا وعمليًا بدأت أولا في الأدب، وإنما المعنى هنا وجود فكرة أو أفكار تحكم العمل من عدمه، وكيفية نقلها من الواقعي إلى الأدبي عن طريق نسجها في سياق العمل وحبكته الفنية، وإلا فما الذي يفرق مقالا فلسفيا عن رواية، وهو ما يذكرنا بروايات سارتر، في تجسيدها لأفكار الفلسفة الوجودية، وروايات نجيب محفوظ، في تجسيدها للفلسفة الاشتراكية، وغيرها كثير.

(٢) يمكن العودة إلى جابريل جارثيا ماركيز : عشت لأروي – ترجمة : صالح علماني – دار المدى للطباعة والنشر – بيروت – ٢٠٠٥م.

(٣) سورة البقرة :١١٧، والأنعام : ١٠١.

غير مثال سابق، بمعنى أن ربَّ العزةِ عندما خلق السموات والأرض، لم يكن هناك مثال سابق للقياس عليه أو تطويره، وإنما أنشأهما من فراغ، وذلك هو جوهر الإبداع.

ويعني الإبداع في الدراسات المعاصرة، العمليات العقلية والمزاجية والدافعية والاجتماعية التي تؤدي إلى أفكار وتصورات ومنتجات فريدة وجديدة لم تكن موجودة من قبل، وليست تطوير لأفكار سابقة عليها.

وقد حددت هذه الدراسات، مهارات الإبداع والتفكير الإبداعي في عدد من العناصر[1]، التي تتنوع تبعًا لطبيعة النظرة إلى اشتغال عقلية المبدع في هذه العمليات، ومنها: الأصالة، والمرونة، والطلاقة، والإثراء، والحساسية للمشكلات، وعلى هذا الأساس تم تحديد المراحل التي يمر بها التفكير الإبداعي، والمعوقات التي تواجهه، وبخاصة مع تلك الدراسات التي اهتمت بعلم النفس التربوي ودراسة خلايا المخ ومراكزه، وكيفية اشتغال التفكير (كيف نفكر).

أ- الأصالة:

حيث يجب أن تنبع الفكرة / الأفكار في الأساس من صاحبها وتنتمي إليه، أي تكون أصيلة في إنتاجيتها، وفي طريقة التعبير عنها، وفي انتظامها عبر النوع الأدبي الذي تتلبسه، وبقدر درجات هذه الأصالة بقدر إمكانية قياس درجة تحقق الإبداعية، فأعلى مراتب هذه الأصالة، الجدة والتفرد وعدم التداول من ذي قبل، وأدنى مراتب الأصالة إعادة تدوير فكرة قديمة على نحو جديد وبآليات جديدة، وفي

---

(١) حول مفهوم الإبداع وأبعاده يمكن العودة إلى:

- شاكر عبد الحميد: علم نفس الإبداع – دار غريب – القاهرة – ١٩٩٥م .
- فتحي جروان: تعليم التفكير– مفاهيم وتطبيقات– دار الفكر– عمان– ٢٠٠٢م .
- جودت أحمد سعادة: تدريس مهارات التفكير– دار الشروق للنشر والتوزيع– رام الله –٢٠٠٣م.
- مجدي عبد الكريم حبيب: اتجاهات حديثة في تعليم التفكير– دار الفكر العربي– القاهرة– ٢٠٠٣م.

سياق موضوع جديد، وتأتي بينهما مراحل، منها، نقل أفكار من حقول معرفية إلى حقول معرفية أخرى، وهكذا.

فعندما كتب كاوباتا، روايته "الجميلات النائمات" فقد كانت فكرته أصيلة منتمية إليه، فاستطاع الإبداع فيها على نحو ما شهد له التلقي، ولكن عندما حاول ماركيز – على مكانته وشهرته – أن يعتمد فكرة كاوباتا، لكتابة روايته "من ذاكرة غانياتي الجميلات" فشلت الرواية، فقط لأن الفكرة لم تكن أصيلة منتمية إلى صاحبها في الأساس.

ب- المرونة:

وهي القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف، وهو ما يتجلى لدى المبدعين والعباقرة الكبار، والذين يستطيعون الإبداع في أكثر من مجال أو شكل أو فن في آن واحد، أمثال الفنانين والأدباء الذين ينجحون في مجالات إبداعية متنوعة، ومنهم على مر التاريخ : ديستويفسكي بين الرواية والموسيقى، ومارك توين بين الكتابة الإبداعية الساخرة، والاختراع العلمي، وجبران خليل جبران بين الشعر والرواية والنثر الفني الرفيع، والعقاد بين الشعر والرواية والنقد والدراسات العلمية، وصلاح جاهين بين الشعر والرسم، وغيرهم كثير.

وترتبط المرونة بالقدرة على توليد أشكال متنوعة ومتعددة من التفكير والقدرة على نقلها وتغيير اتجاهها، والتدرج بها علوا وهبوطا، والنظر إلى معطيات الحياة والأفكار نظرة مختلفة، وبطرق متفاوتة ومتنوعة (الرؤية الإبداعية كما يطلق عليها)، وهو ما يتفق مع مقولة سقراط، عندما سُئل: ما الفلسفة، فأجاب: هي أن تنظر إلى الأشياء بدهشة.

تلك الدهشة هي الرؤية غير التقليدية والمتفاوتة للأشياء والأمور والأفكار، وهنا تتحقق الإبداعية، ويتحقق أيضا التجريب والتطوير في النوع الأدبي، إذ

تقتضي المرونة على صاحبها أن يرى دومًا إمكانات الإضافة والتغيير وليس الثبات عند حدود على نحو ما.

ج- الطلاقة:

وتعني القدرة على توليد عدد كبير من الأفكار والبدائل بسرعة وسهولة، وهي في جوهرها عملية تذكّر واستدعاء اختيارية لمعلومات أو خبرات أو مفاهيم سبق المرور بها، أو توليد أفكار جديدة من سابقة، ومن أشكالها، الطلاقة اللفظية وطلاقة المعاني، والطلاقة الفكرية، وطلاقة الأشكال.

وهذه الطلاقة هي التي تسمح للعمل الأدبي آن تشكله، أن يتفرع في اتجاهات ومسارب قد يبدو بعضها بعيد الصلة، ولكن القدرة على الإبداعية هي التي تنظمه في سياق ذلك السلك.

وترتبط الطلاقة بالمرونة على نحو كبير، فالعقلية المرنة لا تتبنى الإصرار على موقف واحد، ولا تكون راضية عما تم التوصل إليه من استقرار (المرونة)، وكذلك فإن هذه العقلية تسعى دوما للبحث عن بدائل متعددة ومتنوعة، وتوليد الكثير من الأفكار (الطلاقة).

د- الإثراء:

ويعني القدرة على إضافة تفاصيل جديدة ومتنوعة للفكرة بما يعمل على تطويرها وإغنائها وتوسيع مساحتها، تمامًا كما يحدث في العمل الروائي الذي يبدأ بحدث صغير، ولكنه يعمل على تطويره وإضافة التفاصيل والتقاطعات إليه، وضم المتشابه وغير المتشابه إلى نسقه، وتكفي مطالعة لأعمال ماركيز (مائة عام من العزلة، والحب في زمن الكوليرا)، ونجيب محفوظ (الثلاثية، وحديث الصباح والمساء، وقشتمر)، وخيري شلبي (الوتد، ووكالة عطية) للوقوف على القدرة في إضافة التفاصيل لموضوع الرواية وصولا به إلى هذه المساحة، وذلك العمق.

هـ- الحساسية للمشكلات:

وتتعلق بالقدرة على الوعي والإحساس بمشكلة ما، أو معالجة قضية، أو فكرة ما، حيث لا يتوفر ذلك لغير المبدعين، إذ إن اكتشاف المشكلة والإحساس بها يمثل جوهر الإبداع، فهو يدفع بالضرورة إلى البحث والتفكير والتحسين والتعديل، ويرتبط بهذه القدرة ملاحظة الأشياء غير العادية أو الشاذة أو المحيرة في محيط الفرد أو إعادة توظيفها أو استخدامها وإثارة التساؤلات حولها.

ولكي تكتمل الإبداعية على هذا النحو بالعناصر السابقة، فلابد من تحقق عنصر الإدهاش، بما يجعل المتلقي مستشعرًا لهذا الإدهاش، مستمتعًا به عبر المعالجة، وهو ما تتعدد وسائله كما يدركها الأديب المتمرس المتمكن من أدواته، ويرتبط هذا الإدهاش بإحداث المتعة والتشويق، والقدرة على التواصل مع المتلقي وجذبه لمتابعة استقبال العمل الأدبي.

٣- البنـاء الفني:

لكل عمل أدبي مقتضياته الفنية، وأسسه الجوهرية التي لا يمكن الاستغناء عنها، فعلى سبيل المثال: هل يمكن أن تكون هناك رواية بدون أحداث، أو شعر بدون تصوير، أو مسرح بدون شخوص؟

ربما قد ينتفي في الرواية مفهوم الحكاية على النحو التقليدي، ولكن لا ينتفي مفهوم الأحداث، وقد يتخلخل البناء الزمني في الرواية والقصة والشعر والمسرح، ولكن لكلٍ منطقه في خلخلة هذا الزمن وإعادة تشكيله، أي أنه قد يختلف التداول لكن الأساس لا بد له من وجود، وبمنطق التطور الذي وصل إليه منجز النوع الأدبي.

معنى ذلك أن هدم نظرية الأنواع الأدبية لا يعني على الإطلاق هدم أسس ومرتكزات النوع الواحد (قصة – رواية – مسرح – شعر) ، وإنما يعني هدم الفصل التام والقطعي بين الأنواع، وطرح إمكانية تبادل تقنيات وعناصر هذه

الأنواع فيما بينها، وكذلك إمكانية تطوير نسق تناول هذه التقنيات داخل النوع الأدبي، تمامًا كما حدث في التطور الذي لحق عناصر بناء الرواية، والقصة، والشعر، فلم يعد على الرواية أن تحدد الأبعاد النفسية والجسمانية والاجتماعية للشخصية، وإنما أضافت علوم السرد أبعادا أخرى تطورية في طرائق رسم الشخصية ومنطق تحركها في الخطاب الروائي، غير أن الأمر في نهايته يظل مرهونا بضرورة الانطلاق من عناصر البناء الفني للنوع الأدبي، وإن كان اعتمادا ليس على كلاسيكياتها الأولى، وإنما على ما لحق البناء الفني لهذا النوع من تحديث يكشف عنه قراءة المنجز الأدبي.

ويتعلق بالبناء الفني وتحقق العناصر، القدرة على نسج هذه العناصر في نسق مترابط يصنع منطقه الداخلي الذي يمكن الاحتكام إليه، ويكتسب القدرة على التواصل مع المتلقي، وهو ما يمكن تسميته "الاتساق".

٤- الاتساق:

الاتساق بنية يمكن تقريبها بمفهوم النظم الأدبي، ودوره في بناء النص في التراث العربي بدءا مما طرحه عبد القاهر الجرجاني، في سياق معالجته لنظرية النظم البلاغي. ويعد الاتساق بهذا المعنى، هو المنتج للنص والمانح إياه صفة الصيرورة، وهو أيضا منتج جمالي تتحكم فيه آفاق التلقي واتفاقاته الجمالية، وتتحدد به فرادة النوع (قصة – شعر – مسرحية)، لتفرقه عن غيره من بقية الأنواع، غير أن الاتساق لا ينتمي بهذه الكيفية إلى حقل الماهية (الديمومة والثبات) ولكنه ينتمي إلى حقل السمات المتغيرة بتغير الزمن والنتاج الثقافي، ومن ثم الاتفاقات الجمالية.

ففي الشعر مثلا، كان الاتساق يحسب بجودة النظم وحسن السبك وطلاوة العبارة وحلاوة المعنى، وعبر تاريخ الشعرية العربية استقرت بعض هذه السمات وتخلت عن مكانتها سمات، وظهرت سمات جديدة تضافرت مع قديمها لإكمال منظومة الاتساق.

فما الذي يمنح العمل الأدبي الاتساق ؟

هل هو المطابقة مع العالم أم صناعة العالم الافتراضي ؟

بالنظر إلى التصنيفات التي ظهرت عبر تاريخ الأدب من قبل "الأدب الكوزموبوليتاني" – مثلا –، أي الأدب التغريبي، الذي لا تستطيع تخيل فضاءاته في الكون المحيط بك. فإنه يمكن رصد المرجعيات التي كان الأدب يتكئ عليها لإصدار هذا الحكم، إذ يتضح أن الإحالة تكون إلى شيء من الواقع، في ارتباطات ما على نحو أو على آخر، مثل الإشارة إلى أماكن بعينها، أو رسم مشاهد مكانية على أقل تقدير قريبة الشبه من الواقع المعيش، حتى لو لم يكن لها موقع جغرافي محدد على خريطة العالم، مثل تصوير مشهد شارع في جوٍ ممطر، ومارة يتسارعون للاختباء في مداخل المحال والمنازل.

فهذا المشهد له علاقة بالواقع – حتى وإن كان محدد الهوية –، وهو ما اتكأ عليه السرد الجديد في مخالفته للسرد الكلاسيكي، حيث لم تعد أهمية الارتباط بالواقع الجغرافي المرتبط بأماكن معينة معروفة هي المسيطرة، وإنما هناك سعي دائم إلى صنع عالم محبوك فنيا، متسق جماليا، وليس واقعيا.

هنا يتحقق الاتساق، في خلق العالم (عالم القصة – عالم الرواية – عالم القصيدة – عالم اللوحة الفنية)، وهو أشبه بالواقع الافتراضي الذي تصنعه التكنولوجيا، إذ لا نشعر لحظة بأننا خارج فضائها، وإنما نحن على الدوام نفترض افتراضاتها، فعندما نشاهد فيلما، فنحن في الحقيقة نعيش بداخله، فنتجاوز العلاقات الزمانية والمكانية، ونفترض وجودنا هناك، بل عندما نشاهد المسرح الممثل على خشبة ، فإننا ننقل زمانيًا ومكانيًا لنعيش داخل المسرحية.

وهذا ما يصنعه الأدب فينا، وهو ما يصنعه الأدباء في نصوصهم، فما الذي يجبرنا على قراءة قصيدة، أو الاسترسال في متابعة قصة أو رواية ما لم نجد أنفسنا فيها؟

نحن دوما بداخل الأعمال الأدبية التي نتلقاها، وعلى قدر اتساقها فينا، وعلى قدر تواصلنا مع اتساقها، على قدر شغفنا بها.

بهذا المعنى يكون الاتساق متحكما في الذوق والذائقة، وعندها يتشكل في موجة يمثلها الاتجاه الأدبي الذي يسود في زمن ما، ثم ينزوي ليتجاور مع اتجاهات أخرى سابقة، وكان لها اتساقاتها الجمالية في زمنها، وبقي اتساقها كامنا فيها وفي جيلها، غير أن الإنتاج عليها قد توقف، اللهم إلا على سبيل التعليم، كما يمكن أن يحدث في الدروس والمحاضرات التعليمية، والورش الإبداعية للتدريب على نوع أدبي ما .. وهي على هذا النحو، تمثل كلاسيكيات النوع الأدبي.

الاتساق في الأدب، شيء أكبر من السرد والاستدلال العام، إنه القاسم المشترك بين الأعمال الأدبية، والمنظم لها، وهو القانون الحاكم للتوجه الجمالي، ولأسس الكتابة الفنية، وهو ما يجعل الحديث عن الاتساق ومحاولة تفكيكه أمرا غاية في الصعوبة، فهو سر الإبداع، وحرفية الكتابة، وقمة التخييل.

٥- الإنجاز والتحديث:

تبعا لقانون الحياة، فإن التطور حتمية تفرض وجودها، إذ لا شيء يبقى على حاله، ولا أدب يظل دون تطور في أدواته وأبنيته وجمالياته وأساليب تداوله، ومن ثم يكون أحد معايير الحكم على النص، هو انتماؤه إلى التجديد والوقوف على التطورات التي طرأت على الكتابة في ذلك النوع، فعلى سبيل المثال اهتمت الرواية الكلاسيكية بالبدء بتحديد الزمان والمكان ووصف الشخصيات جسمانيا ونفسيا واجتماعيا، وشيئا فشيئا تخلت الرواية عن ذلك، وتحولت إلى المنطق الداخلي الذي تتكشف معه هذه العناصر تبعا للتقدم في النص، ثم إلى التخلي عن بعضها كلية والبحث عن بدائل أخرى دالة وبخاصة مع تداخل السينيما في فنون الكتابة عموما.

إن أخطر ما يمكن أن يواجه حركة الأدب عموما هو حركات التطوير غير المستندة إلى مرجعيات معرفية عن أصول النوع الأدبي، وهي تلك الحركات التي تتعامل مع القطيعة على أنها هدم للقديم دون التعرف إليه، وهذا مُنافٍ لمنطقية العلم ذاته، فنحن لا يمكن أن نهدم إلا إذا عرفنا نوعية ومادة وطريقة بناء ما نهدمه، فإن كان مبنيا من الحديد فسيحتاج إلى نار لإذابته، وإن كان مبنيا من طين فسيحتاج إلى معاول لهدمه، وإن كان مبنيا من الحجر فسيحتاج إلى قواطع حادة مدببة، وهكذا الأمر في الأبنية الفكرية، كيف يمكن تقويض ثقافة، ما لم نكن على دراية بتفاصيلها ودقائقها؟

حتى الفلسفات ضد المنهج ذاتها لم تقم بهدم المناهج السابقة عليها دون الوعي التام بمرتكزاتها، وكذلك الحركات الأدبية الكبرى التي أحدثت قطيعة مع سابقتها، كانت منطلقة من الوعي القديم لصالح إيجاد البديل، أما الكتابات المعاصرة التي تتعامل مع القطيعة بوصفها تجاهلا تاما لكل ما هو سابق، ومن ثم ترى أن التحديث والتطوير منبتا عن كل شيء حوله أو سابقا عليه، فعلى هذه الكتابات أن تراجع وعيها احتكاما إلى منطق التاريخ العلمي والأدبي ذاته.

من هنا فإن الأدب المنتمي إلى التحديث لا بد له من وقوف على منجزات هذا التحديث من حوله، وليس عودة إلى الوراء، وحتى الكتابة الأدبية التي تظل مرتبطة بشكل قديم، مثل كتابة القصيدة العمودية الآن بعد أن وصل التطور إلى قصيدة النثر، فإنه يمكن التمييز بين تجارب هذه الكتابة العمودية باعتماد معيار الإنجاز والتحديث، فالقصيدة العموديةِ المعاصرة التي تصر على المحافظة على الشكل والمضمون وطرائق بناء الصورة بالوعي الكلاسيكي لا تحتسب في إطار الجودة، قياسًا إلى القصيدة التي أبقت من العمودية على الشكل مع إحداث تعديلات فيه وتخفيف أبنيته وأنماطه العروضية، على نحو يتناسب مع خفة (انسيابية) القصيدة التفعيلية وقصيدة النثر، مثل نموذج عبد الله البردوني، وكتابات أحمد بخيت المعاصرة، التي تحتفظ من العمودية بشكلها العام، وتعتمد مجزوء الأبحر

الشعرية الخفيفة، ولكنها تعتمد أيضا مستحدثات إيقاعية معاصرة من نبر وتنغيم ومدى زمني، وتعتمد أبنية معاصرة في مفهومها عن الصورة والتخييل، وأبنية معاصرة في عناصر البناء الشعري عموما.

كذلك الأمر في الرواية، فإن الوقوف على مستجدات وتطورات الكتابة يعد محكا رئيسا، إذ يصبح من اللافت للنظر الآن، ظهور أعمال روائية تكتب بالطريقة ذاتها التي كانت سائدة في الستينيات والسبعينيات، وتتعامل كذلك على مستوى منطق الكتابة بالوعي الذي كان سائدًا في هذا العصر، دون اكتراثٍ بما حققته الرواية من تطوير وتحديث في أبنيتها وطرائق تناولها للموضوع، وما لحق الموضوع ذاته من تطوير.

٦- الوعي بالتجريب والتجديد:

يعد الوعي بالتجريب والتجديد عنصرًا حاسمًا في الحكم على جودة العمل الأدبي وإبداعيته، فالرومانسية – بوصفها حركة واتجاها – لم تكن ثورتها على مفاهيم الشكل والمضمون والبناء واللغة، ناتجة عن عدم قصدية، وإنما كانت على وعي شديد بما تفعله، وكذلك الأمر مع كل الحركات الأدبية التي سعت إلى التجريب والتجديد.

واليوم مع هدم مفهوم المدارس الأدبية والحركات الكبرى، والتحول إلى مفهوم الفردية بديلا عن الجماعة، يصبح الأمر أكثر تعقيدا، غير أنه لا يمكن له أن ينفك عن قانون التطور ذاته في احتكامه إلى الوعي والقصدية، وهو ما أشار إليه ابن رشيق القيرواني، في تعريفه للشعر، من ضرورة تحقق القصد والنية قبل اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وأشارت إليه سوزان برنار، في تحديدها لمعايير قصيدة النثر.

إن أي تجريب لا يحتكم إلى وعي وقصدية، محكوم عليه بالانحراف على المسار، حتى وإن كان جيدًا في ظاهره، لأنه في هذه الحالة لن يمثل اتجاهًا يمكن السير على طريقه، وإنما سيصبح تجربة فردية غير متكررة – يحدث لمرة واحدة –.

غير أن العناصر السابقة إجمالا، من فكرة، وإبداعية، وبناء فني، واتساق، وقدرة على تجاوز القديم ووعي بالتجريب والتجديد، لا تتحقق في العمل الأدبي منفصلة كل على حدة، وإنما يجب تحققها مجتمعة وفي سياق بناء فني محكم ينتظم في سلك واحد بتعبير العرب القدامى، وهو ما يحيلنا إلى الاتساق مرة أخرى.

الفصل الأول

الرواية الجديدة والمنجز العربي

يَطرح مفهوم الرواية الجديدة – بصورته التي يتداولها الإبداع في العقد الأول من الألفية الثالثة – تساؤلات عدة في التعامل معه، يرتبط بعضها بمقصود الجدة الآن، وملامح تشكله وسماته الجمالية، فهل الجدة في البناء الفني قياسًا إلى الأبنية التقليدية للرواية وما تم الاستقرار عليه، أم الجدة في طبيعة التناول على نحو ما يكشف عنه التحليل الموضوعي لها، أم في القطيعة مع التراث الروائي كلية؟.

ويرتبط بعض هذه التساؤلات بعلاقة المصطلح بمفهوم الرواية الجديدة الذي تم طرحه في منتصف الستينيات من القرن الماضي:

فهل ما يتم طرحه الآن في الوعي العربي يعد امتدادًا تاريخيًا لما تم تقعيده غربيًا في الستينيات، أم أنها مدة زمنية مرتبطة بآنيتها المعاصرة تجاوزت جديد الستينيات إلى جديد العقد الأول من الألفية الثالثة؟ وهو ما يقتضي حينئذ اختلاف الكتابة الحالية عن سابقتها، وإلا سقط عنها وصف الجديد.

وأخيرًا يرتبط بعض هذه التساؤلات بالمنجز النصي الفعلي الذي حققته الرواية الجديدة وآلياته وإمكاناته لتشكيل مستقبل السرد، والكتابة الروائية عمومًا. فهل هناك سرد جديد ورواية جديدة بالفعل؟ أم أن الأمر في إجماله محض مسميات جديدة فيما يشبه الموجات الفقاعية التي غدت إحدى سمات العولمة والانفتاح غير المحسوب، والتي تظهر سريعا وتختفي سريعا كما هي العادة؟.

إن الكتابة الأدبية اليوم لا يمكن بحال قراءة مشهدها بمعزل عن الحركات الاقتصادية والهيمنات السياسية وإن اختلفت مسمياتها، تحت مسمى المعلوماتية تارة، والميديا والتطور التكنولوجي تارة أخرى، والانفتاح المعرفي والتطور

الحضاري تارة ثالثة، وهنا تكمن الخطورة، وبخاصة بعد سقوط زمن الحداثة modernism [١]، ممثلا في السرديات الكبرى التي كشفت عن زعزعة الثقة فيها، فأفكار مثل الحرية والسلام والجمال وسلطة العقل وغيرها، لم تثبت أمام التجريب الفعلي، ومن ثم حاولت ما بعد الحداثة **Postmodernism**، طمس ومحو الحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوش، وتمازج الثغرات، والمحاكاة الساخرة **parody**، والمعارضة **pastiche**، والتهكم والسخرية **irony**، والهزل والمزاح **playfulness**، والاحتفاء بالمظهر الخارجي إلى غير ذلك مما نظرت له الحداثة بمفاهيمها الغربية[٢].

الرواية الجديدة في ستينيات القرن العشرين:

ظهر مصطلح الرواية الجديدة عام ١٩٦٣م، على يد الروائي الفرنسي آلان روب غرييه، في كتابه "نحو رواية جديدة"[٣]، حين قاد الثورة على الكتابة الروائية كما رسخ لها فلوبير وبلزاك وغيرهم، حيث حاول "غرييه" تبيان طبيعة الرواية الجديدة مقارنة بالرواية الكلاسيكية، معتمدًا في ذلك التأمل الفكري المقارن بين

---

(١) تشير الحداثة في الغرب إلى النزوع نحو الفردية والفكر الرأسمالي والنظم الصناعية البيروقراطية، والرأسمالية، والنظام الصناعي البيروقراطي، وترتبط في الأدب بأعمال كتاب من أمثال توماس مان، وجيمس جويس، وتي إس إليوت، وفرانز كافكا، ومارسيل بروست، ووليم فوكنر، وغيرهم.
وتتمثل أهم ملامح الحداثة في الوعي الذاتي الجمالي التأملي في مقابل الفكر الجمعي والتزامن والتوليف، سعيا للكشف عن مفارقات الحياة وغموضها، وإمكانات الواقع غير المنتهية، ومن ثم رفض فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة، والمجردة من الصفات الإنسانية.

(٢) يمكن العودة إلى : جورج بالانديه: الطريق إلى القرن الواحد والعشرين، التيه - ترجمة محمد حسن إبراهيم- وزارة الثقافة - دمشق.

(٣) آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة - ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى- دار المعارف - القاهرة- (د.ت).

أساليب الكتابة في كلتيهما، واستطاع رصد أهم الملامح الفارقة بينهما والمتمثلة في أن الرواية الكلاسيكية تهتم بالإنسان بوصفه مركز الكون الذي تدور حولـه كـل الكائنات ومن ثم تأتي الأشياء بوصفها معبرًا للوصول إلى مالكها الإنسان، ومحددة لمكانته ودوره في المجتمع، وعليه تبدو الأشياء خاملة داخله، أما الرواية الجديـدة فعلى العكس من ذلك تهتم بالأشياء، بوصفها مركزًا في ذاتها، وبوصف الإنسان موجودًا ضمن سلسلة من الموجودات تضم الإنسان والأشياء وغيرهما، وليس هـو الموجود الأوحد، ومن ثم تسعى الرواية الجديدة لفهم كيفية عمل الوعي الإنساني اليومي، ذلك الوعي الذي تغير في طبيعة عمله عما كانت عليه الرواية الكلاسيكية التي كان أصحابها يرون أنهم يفهمون العالم ويعملون على تفسيره عبر الكتابة، في حين يكتب أصحاب الرواية الجديدة أمثال كامي وغرييه، وكلود سيمون، لأنهم غير قادرين على فهم العالم. ومن ثم فإن الأشياء هنا تبدو خارج الإنسان، وبالتالي يعمل الوعي عبر الكتابة إما على محاولة استيعابها، أو محاولة إخراجهـا مـن داخـل الإنسان، وبمعنى آخر محاولة إسقاط الوعي الإنساني على الأشياء.

وكعادة التلقي مع أية حركات تجريبية في الكتابة الإبداعيـة، فـإن الـوعي النقدي أعلن رفضه للرواية الجديدة كلية وهجومه عليها، وهو أمر طبيعي تكرر مع كل الحركات الانتقالية عبر التاريخ، ولن يتوقف، فالوعي الأدبي الآن ينقسم حيـال الكتابة الجديدة الآن ممثلة في قصيدة النثر والتجريب الروائـي والكتابـة النـصية انقسامًا لا يختلف في تصنيفاته عما كانت تواجهه أية حركية انتقالية عبر التـاريخ بين مؤيد بشدة، ومعارض بشدة أيضا.

من هنا بدأ الوعي النقدي العربي يتعامل مع الرواية العربية ويطرح مفهـوم الـرواية الجديدة إبداعيًا، ويـربط البعض بداياتها تأريخًا بنكسة يونيـو ١٩٦٧م، بوصفها حدًا فاصلا بين وعيين في كتابة الرواية العربية، الوعي الأول كان يتعامل مع الرواية بوصفها موضوعًا أخلاقيًا يميل فيها إلى السرد الذاتي بمعنى تـصوير حياة إنسان في عالم يشتبك بين الواقعي والتخيلي، ومن ثم كان هنـاك بطـل – أو

أكثر - يمثل مركز الأحداث وتدور حوله الوقائع كما الثلاثية، واللص والكلاب، والسمان والخريف لنجيب محفوظ، ونسيت أني امرأة، ولا تتركوني هنا وحدي، وبعيدًا عن الأرض لإحسان عبدا لقدوس، وغيرها من الكتابات الروائية التي برعت في السرد الذاتي ورصد سيرة حياة إنسان ما، في علاقاته بالواقع المتشابك من حوله.

أما الوعي الثاني فكان يتعامل مع الرواية بوصفها سيرة ذاتية تخييلية، ينتقل فيها السارد عبر مواقف ومشاهد لا تمثل سيرة حياة فرد في ذاته، وإنما تمثل وجهة نظر ومعالجة لقضايا ليست بالضرورة كبرى من منظور المجتمع، وإنما بعضها قد يبدو مهمشًا أو ممنوعًا، وبخاصة قضايا الدين والجنس والسياسة، والتي يتم من خلالها تصوير تغيرات الحياة، كما تم مع روايات السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، وبعضها للكتاب أنفسهم الذين عايشوا الوعي الأول تاريخيًا، واستطاعوا استيعاب التطور الإبداعي، وابتكار طرائق جديدة في أساليب وموضوعات السرد، أمثال نجيب محفوظ، خاصة في أعماله، التنظيم السري، وحديث الصباح والمساء، وحضرة المحترم[١]، وبعضها لكتاب جدد، بدأ وعيهم بالكتابة مع التطور في مفاهيم الرواية الجديدة.

مفهوم الرواية الجديدة الآن:

الجديد دوما متغير، ذلك أن الزمن متحرك دومًا للأمام، وسواء أكانت هذه الحركة خطية أم دائرية، فإن الحركة ذاتها تقتضي التطور، والتطور سيطرح جديدًا ثانيًا يتجاوز الجديد الأول، وهكذا يستمر الأمر من جديد إلى جديد على الدوام.

---

(١) هل يمكن النظر مثلا إلى حضرة المحترم على أنها سيرة إنسان ؟ أم أنها تشير فلسفيًا إلى تصوير رحلة الإنسان إلى نهايته عبر سيرة الشاب الطموح عثمان بيومي، الذي يتجاوز في حلمه حدود الإنسانية سعيا للأمل المقدس كما عبر عنه محفوظ نفسه، وتكفي هنا عودة إلى الصفحة الأولى من الرواية للكشف عن ذلك.

فهل يعني ذلك أن الجديد المعني الآن في مفهوم الرواية الجديدة والمسور تاريخيًا بنهاية الألفية الثانية وبدايات الثالثة يختلف عن الجديد المعني في مفهوم الرواية الجديدة كما طرحها آلان روب غرييه، وأقرانه؟ .. بالطبع هذا متحقق، بل يعد من الخطأ المنهجي والخلط التاريخي أن يتم اعتبار الرواية الجديدة الآن هي امتداد أو إعادة تدوير لمفاهيم الرواية الجديدة في الستينيات، فلا الوعي البشري عموما، ولا هموم الكتابة، ولا الطرح الثقافي، ولا وسائط الكتابة وتداخلاتها يسمح لنا بالتقريب بينهما، اللهم إلا على سبيل الجور لمحاولة فهم الحراك الآن.

فاللغة – على سبيل المثال – في الستينيات لم تكن تمثل كل هذا الحجم من الإشكالات كما تمثله الآن، من حيث تداخلها في دراسة الجينوم البشري، وخرائط المخ، واستكشاف مراكزها في خلايا المخ، ودورها في تطوير المعلوماتية، وطرائقها الترميزية والتشفيرية كما هو مستخدم في البرمجة، وإمكاناتها بوصفها وسيطًا ومكونًا أساسًا في علوم التكنولوجيا والبرمجيات، ثم النظر إليها لا بوصفها محمولا عبر الإنسان، وإنما بوصفها قائمة بذاتها حاملة للإنسان وثقافاته، وأخيرًا بوصفها مرشحة مع البيولوجيا الجزيئية والمعلوماتية على أنها علم العلوم القادر على الكشف عما يدور في أدمغة البشر وداخل أجسادهم من عمليات حيوية تمثل حتى الآن سر الأسرار الذي يتم السعي للكشف عنه(١).

---

(١) أثرت التكنولوجيا في مفهوم اللغة ذاته، فظهرت لغات أخرى غير اللغات المنطوقة، وهي لغات مكتوبة فقط، ولغات رقمية مرموزة يتم استخدامها في البرمجة (صناعة البرمجيات)، مثل لغة الآلة المسماة اللغة الثنائية كالنظام الثماني Hctal، والست عشري Hex-adecimal، ولغة التجميع بوصفها لغة ترميز، تستخدم الرموز Symbolic Code للتعبير عن تعليمات لغة الآلة، واللغات العليا كالكوبول والفورتران والبيسك، إضافة إلى لغات الإنترنت، ومنها : الإتش تي إم إل Html المستخدمة في إنشاء صفحات الويب، ولغة جافا Java التي تستخدم لإضافة الحركة إلى صفحات الويب، وغيرها، ويمكن في ذلك العودة إلى كتب واسطوانات البرمجة وتعليم لغاتها، وهي منتشرة على الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت).

هذا التطور في النظر إلى اللغة، وهذه الإشكالات التي تكشفت أمام الإنسان، لا يمكن تجاهلها في الكتابة الروائية التي تعتبر اللغة أداتهـا الرئيسـة والمكونـة للنص، ومن ثم تعد اللغة ومستويات اشتغالها أحد عناصر الرواية الجديدة ومتحكمًا أساسيًا في طرائق بنائها وأساليب سردها، ليس على مستوى الاحتفاء بها أو اعتماد طاقاتها الشعرية والتكثيفية فحسب، وإنما على مستوى الاشـتباك معهـا بوصـفها إشكالية في ذاتها[(١)].

فإذا سلمنا بأن مفهوم الرواية الجديدة[(٢)] الآن مفهوم معبر – نسبيا – عن هوية رواية تختلف بشكل أو بآخر عن رواية الستينيات وما بعدها، فإن الأمر يقتـضي ليس محاولة تعريفها، وإنما محاولة تلمس ملامحها عبر المنجز الروائـي الفعلـي الذي اختلف عن رواية السبعينيات والثمانينيات في مصر والعالم العربـي، ولـيس محاولة إسقاط تعريف جاهز أو مستورد عليها.

من هنا فإن رصد هذه الملامح هو الذي سيسمح لنا بالوقوف علـى طبيعـة اختلافها وخصوصيتها، ومن ثم الإمكانات المتعددة لقراءتها وتلقيها وتحديد سماتها

---

(١) تتعدد قضايا اللغة، وربما تأتي في نهايتها قضية الصراع بين الفصحى والعامية (اللهجات المحلية)، وما تثيره من إشكالات منذ طرح لويس عوض، دعوته إلى العامية، وحتى عصرنا الراهن من هيمنة العامية على بعض الكتابات الجديدة التي لا تدرك أنها تهدد هوية الأدب والثقافة العربية، غير أن ما نعنيه هنا ليس مجرد هذا الطرح، وإنما النظر إلى قضايا اللغة في تشكيلها للوعي، وفي إنتاجها لمشكلات التواصل الإنساني ولغة الحوار والخطاب.

(٢) لا نريد التوقف أمام جدلية الرواية الجديدة وكونها مهددة بأن يظهر ما هو أكثر جدة منها، ومن ثم ضرورة طرح مصطلح أكثر تحديدا وأكثر دقة، ذلك بأن المصطلح قد شاع نسبيا، ومحاولة تغييره قد تنقل الحوار من مناقشة المتن إلى مناقشة الهامش، وهو أمر مني به كثير من حركات التطور في التاريخ الأدبي العربي، مثل الشعر الحر، وقصيدة النثر، وفي نهاية الأمر ساد المصطلح كما تم طرحه للمرة الأولى وفي أحيان كثيرة دون تحديد دقيق لتعريف ما، وهو ما يعني أن الوعي الإبداعي لا يتعامل مع المفاهيم بصرامة، وإنما يتعامل معها بحدود مرنة، وعبر هذه الحدود يتشكل الإبداع، بل عندما يتم التوصل إلى التحديدات الدقيقة للحدود، فإن الأدب يسعى لتجاوزها والبحث عن جديد، والتاريخ الأدبي شاهد.

الجمالية، وتتمثل أهم هذه الملامح الفارقة التي يمكن استقراؤها عبر النماذج الروائية المنجزة، في: اللغة، والموضوع، والوعي، والشخصية، والبناء المعماري، والبناء الزمني، وطرائق الحكي، والغاية والهدف.

فاللغة بوصفها المادة الأولية والأساسية للأدب لها خصوصياتها على مستوى الأنواع الأدبية، وعلى الرغم من الحركية الدائمة التي تعيشها اللغة داخليًا على مستوى الخطاب، وخارجيًا على مستوى استعارة السمات الجمالية عبر الأنواع (من الشعر إلى النثر مثلا)، إلا أن تحليل هذا الخطاب اللغوي للرواية الجديدة سيقف على خصوصيتها قياسًا إلى الخطاب اللغوي في الرواية الكلاسيكية مثلا، أو الرواية في الثمانينيات، وبخاصة بعد هذه المراحل التاريخية التي قطعها الأدب عمومًا في صراعاته مع اللغة بين محاولات تحديد خصوصيتها لكل نوع أدبي (لغة الرواية- لغة الشعر- لغة المسرح)، ومحاولات تحديد خصوصيتها الأدبية (الخطاب اللغوي الأدبي) قياسا إلى المستويات الأخرى لاستخدام اللغة في غير مستويات الأدبية.

والموضوع الروائي على الرغم من اتساع بنية الموضوع وتعدده واستحالة حصر الموضوعات التي يمكن تداولها في الأدب شعره ونثره، وفي الرواية على وجه التحديد، إلا أن رصد طبيعة تناول هذا الموضوع ومداخل التعامل معه في الرواية الجديدة سيحقق خطوة في طريق الوقوف على خصوصيتها، فهل تقف الرواية الجديدة أمام موضوعات بعينها فيما يشبه حركة احتجاجية على الواقع الثقافي الراهن، أم أنها تنفصل عن الاهتمام بهذا الواقع لصالح الوعي الإنساني ؟، وهل تعتمد في ذلك مداخل بعينها في تناولها للموضوع، أم أنها لا تنشغل بالموضوع أساسًا في محاولة لما يمكن تسميته "ضد الموضوع" ؟.

ويأتي الوعي باعتباره مكونًا فارقًا في تحديد ماهية النوع الأدبي أساسًا، فالقدماء – مثلا – اشترطوا في الشعر، القصد والنية ليكون شعرا[١]، وهو الأمر الذي يعاد الآن في الثقافة الغربية مع التنظير لقصيدة النثر[٢]، حيث يمثل الوعي بالنوع الأدبي وبآليات كتابته، وبإمكانات التجريب فيه أساسًا في الوقوف على طبيعة هذا النوع وسماته الجمالية، ومن ثم فإن انتفاء الوعي على مستوى الكاتب وعلى مستوى الكتابة فيما يحدث من تجريب وتطوير في أبنية الرواية الجديدة سيؤدي إلى إنتاج نماذج لا تنتمي إلى التطوير بقدر ما تنتمي إلى المطلق، وهو ما سيكشف عن النماذج التي تتغيا الرواية ولا تصل إليها.

ويأتي رصد البناء المعماري وآليات تشكله عنصرًا من عناصر الكشف عن الرواية الجديدة وتحديد ملامحها، فهل استطاعت بالفعل أن تخالف الأبنية الروائية التي تم التأسيس لها عبر تاريخ الرواية العربية، وكيف؟.

ويرتبط البناء المعماري بطرائق الحكي، إذ إن الرواية تمكنت حتى الآن من اعتماد طرائق حكي متنوعة، غير أن إمكانات التجريب في هذه الطرائق وتطويرها يمثل أحد الملامح التي يمكن الوقوف عليها لرصد تحولات الرواية الجديدة.

ويعد البناء الزمني عمومًا أحد الملامح الفارقة في تحديد النوع الأدبي، إذ لكل نوع خصوصيته في حركة الزمن وتحولاته، تختلف في ذلك القصة القصيرة عن الرواية عن الشعر، بل داخل النوع ذاته تختلف طبيعة الزمن باختلاف تشكلات النوع (القصيدة العمودية مثلا عن القصيدة التفعيلية عن قصيدة النثر ...)، فكيف

---

(١) يربط ابن رشيق، مثلا في تعريفه للنوع الأدبي بين الوظيفة والمعنى، فيضيف القصد والنية إلى مفهوم الشعر ويجعلهما شرطًا سابقًا على الوزن والقافية، يقول : "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"– ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه –المكتبة التجارية الكبرى – مطبعة الاستقامة – القاهرة – جـ١ – ١٩٥٥م – ص٩٩.

(٢) يمكن العودة إلى سوزان برنار، في تحديدها لمفهوم قصيدة النثر واعتمادها في الأساس على معيار القصدية في الكتابة – سوزان برنار : قصيدة النثر – ترجمة : راوية صادق – دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٨م.

تشتغل الرواية الجديدة على البناء الزمني؟ هل تتخذ المسارات المتعارف عليها في بناء الرواية أم استطاعت أن تحقق خصوصيتها في هذا الإطار؟.

وفي النهاية تأتي الغاية والهدف، اللذان يسعى النص الروائي إليهما، بمعنى، هل تشتغل الرواية على الوعي؟، وهل تحتكم إلى فكر أو فلسفة ما؟ مع الوضع في الاعتبار أنه لا يوجد نص أدبي لا يحتكم إلى ما هو فكري وفلسفي، إذ يمثل النص الأدبي وجهة من وجهات النظر في الحياة، وتلك إحدى مراحل الفلسفة وأشكالها، كما أنه ليست هناك معايير تحتم على المبدع أن يسعى لتحقيق غاية ما تتفق أو تختلف مع توجهات المجتمع أو جماعاته، ولكن لكل نص غاياته التي يجب على أدنى تقدير أن تكون محتكمة إلى فكرة الاتساق الداخلي للنص والفضاءات التي يخلقها.

إن دراسة هذه الملامح لا تحتكم إلى تنظير مسبق بشكل أو بآخر، ولكنها تحتكم في المقام الأول إلى النص ذاته، واستقراء النصوص المنجزة في سياق المرحلة الراهنة، وهي التي ستحدد انتماء عمل ما إلى الرواية الجديدة من عدمه، وهو ما سيأتي لاحقا.

الرواية الجديدة في بداية الألفية الثالثة:

بداية يجب التأكيد على أنه ليست هناك حدود زمنية فاصلة وقطعية بين المراحل الأدبية في أي نوع أدبي، غير أن الرواية العربية في نهايات الألفية الثانية وبدايات الثالثة استطاعت أن تقفز قفزة نوعية في طرائق كتابتها وتطوير تقنياتها الفنية عموما، وشهدت الرواية في هذه المرحلة التاريخية انفجارًا على مستوى تعدد الأصوات وعدد الكتاب، فإذا كانت الألفية الثانية في المملكة العربية السعودية – مثلا– قد شهدت عددًا من الروائيين القلائل، فإن عدد كتابها اليوم في المملكة تزايد

بعشرات الأضعاف[١]، إضافة لما يشهده الموضوع والتقنية من تطور في الأداء ووعي فارق في الموضوع.

كذلك الأمر في سلطنة عمان التي شهدت صدور أول رواية عام ١٩٨١م، عندما تم نشر رواية عبد الله الطائي "الشراع الكبي"[٢]، وبدأت بعدها المحاولات المتنوعة في الظهور، فصدرت روايات عن سعود المظفر، وسيف السعدي، والناصري، وسيف الرحبي، غير أن عدد الروائيين والروايات كان قليلا نسبيًا حتى نهاية الألفية الثانية، حيث لا يزيد إجمالي ما تم إنتاجه عن ثلاثين رواية. غير أن الأمر قد اختلف في العقد الأول من الألفية الثالثة، فتضاعف عدد كتاب الرواية، وظهرت أسماء عدة، منها: غالية آل سعيد (أيام في الجنة، وصابرة وأصيلة) ، ومحمد عيد العريمي (حز القيد، و بين الصحراء والماء)، وجوخة الحارثي (منامات) ، وعبد العزيز الفارسي (تبكي الأرض يضحك زحل)، ويعقوب الخنبشي (السفر آخر الليل)، وبدر اليحمدي (الإياب)، وحسن اللواتي (البحث عن الذات)، وأنور المشايخي (المفاتيح السبعة)، إضافة إلى استمرار صدور روايات لكتاب الجيل الأسبق: سيف الرحبي، وعلى المعمري، وحسين العبري.

كما شهدت كتابة الرواية ذاتها نقلة في خطابها وموضوعها وأساليب بنائها قياسًا إلى طبيعة الكتابة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وكان بعضها منتميًا إلى وعي الرواية الجديدة، وإن كان الكثير منها يدور حول موضوعات تقليدية في الرواية العربية خارج السلطنة.

---

(١) صدر كتاب عام ٢٠٠٩م للصحفي طامي السميري بعنوان "الرواية السعودية : حوارات وأسئلة وإشكالات"، وتضمن حوارات صحفية مع ٢٢ روائيًا و ١٧ روائية و١٢ ناقدًا للرواية وجميعهم سعودي، وذلك عن دار الكفاح للطبع والنشر بالدمام.

(٢) هناك بعض الإشارات إلى رواية لعبد الله الطائي سابقة على الشراع الكبير، وهي ملائكة الجبل الأخضر، التي كتبها في الكويت، وصدرت في بيروت عام ١٩٦٣م.

وفي المغرب العربي شهدت الرواية تطورًا – على الرغم من بداياتها المتأخرة قياسا إلى المشرق العربي ومصر[1]– حيث مرت بمراحل من التجريب وبخاصة في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي وحتى نهاية الألفية الثانية، توجهت فيها الرواية نحو مفاهيم الحداثة وآليات السرد، ثم شهد العقد الأول من الألفية الثالثة انفتاحًا من قبل الرواية على التراث بوصفه مرآة للحداثة والخلق والتجاوز، وبرزت في ذلك أسماء عدة، منها : بنسالم حميش (مجنون الحكم، والعلامة، و محن الفتى زين شامة)، وأحمد توفيق (جارات أبي موسى)، وشغموم الميلودي (عين الفرس)، ومبارك ربيع (بدر زمانه) ، وفاتحة مرشيد (لحظات لا غير)، وغيرهم كثير.

وفي سورية، شهد العقد الأخير تردد أسماء جديدة اقترنت بالرواية الجديدة، واشتبكت مع الوعي العام في سورية وبلاد الشام والوطن العربي، واشتبكت على نحو خاص مع الوضع السياسي والديني، منها : خالد خليفة (مديح الكراهية، ودفاتر القرباط، وحارس الخديعة)، وسمر يزبك (رائحة القرفة، وصلصال)، وخليل صويلح (وراق الحب، ودع عنك لومي)، وعبير إسبر(لولو، وقصقص ورق)، وروزا ياسين حسن (أبنوس، وحراس الهواء)، ومنهل السراج (كما ينبغي لنهر)، وبهيجة إدلبي (الغاوي)، وغيرهم كثير، إضافة إلى أسماء الجيل الأسبق الذي لم تزل آثاره واضحة وقدرته على الإنتاج والتطور متحققة، ومنهم: نبيل سليمان، وسليم بركات، وفواز حداد، وخيري الذهبي، وممدوح عزام، وغيرهم ممن كانت لهم إسهامات فاعلة في الرواية العربية وطرائق كتابتها وتطورها.

---

(١) تعد أول رواية فنية في المغرب العربي هي رواية عبد المجيد بن جلون "في الطفولة" الصادرة عام ١٩٥٦م.

أما في مصر فقد شهدت الرواية تحولات عدة في مساراتها لطول التجربة التي مرت بها منذ بدايات القرن العشرين وحتى الآن[1]، والزخم في عدد الكتاب والروايات[2]، إضافة لارتباطها بالسينيما التي كان لها أثر في تطور كتابة الرواية ذاتها لما لها من مؤثرات صوتية ومرئية، وانتشار بين المتلقين على نحو واسع، وما تقتضيه من سيناريو وحوار وتوصيف للمشاهد.

وعبر قرن كامل من الزمان بنت الرواية صروحًا، وتجاوزتها إلى ما هو جديد، وما تزال الحركة مستمرة.

وفي نهاية الألفية الثانية وبدايات الثالثة، استطاعت الرواية الجديدة في مصر أن تحدث تحولات في البناء الروائي ومرتكزاته قياسًا إلى سابقتها، وذلك من خلال إعادة تفكيك الأنساق والعناصر الروائية، فأحدثت تحولات في مفهوم البطل، ومفاهيم الشخصية عمومًا، والبناء الزمني، وأساليب السرد وطرائقه، ومفهوم الحدث، والحبكة الفنية، وتحولات في الموضوعة الروائية ذاتها، على نحو ما سيتضح لاحقا.

وظهرت في هذا الصدد أسماء روائية بعضها كان لها وجود منذ الثمانينيات لكنها استطاعت منذ التسعينيات تقديم رواية مختلفة عن السائد والموروث، بما يؤسس للوعي بالرواية الجديدة، ومنهم: سيد الوكيل (فوق الحياة قليلا، وشارع بسادة)، ومنتصر القفاش (أن ترى الآن، وتصريح بالغياب، ومسألة وقت)، وسعيد

---

(١) صدرت رواية زينب لمحمد حسين هيكل، عام ١٩١٤م ، وكانت قد سبقتها رواية عذراء دنشواي، لمحمود طاهر حقي، التي صدرت عقب حادثة دنشواي بعام، أي عام ١٩٠٧م، وقبلها صدرت رواية "الفتى الريفي" لمحمود خيرت ١٩٠٤م، و"القصاص حياة " لمحمود خضر البوقرقاصي ١٩٠٥م – يمكن العودة إلى : طه وادي : دراسات في نقد الرواية– دار المعارف– القاهرة–ط٢– ١٩٩٣م.

(٢) أصدر نجيب محفوظ، بمفرده، ٥٥ عملا منها ٣٥ رواية، وأصدر توفيق الحكيم، ٦٥ عملا منها ٨ روايات، و ٢٣ مسرحية، وأصدر إحسان عبد القدوس ٥٨ عملا ، منها ٢٥ رواية، وأصدر يوسف إدريس ٣١ عملا، منها ٧ روايات، و٨ مسرحيات، إضافة لأعمال يحي حقي، وصنع الله إبراهيم، وإدوار الخراط، وخيري شلبي، وجمال الغيطاني، وإبراهيم عبد المجيد، وغيرهم.

نوح (كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد، وملاك الفرصة الأخيرة)، كما ظهرت أسماء روائية جديدة خلال العقد الأخير من الألفية الثانية، وعبر الألفية الثالثة، منهم: سحر الموجي (نون، ودارية)، ومي خالد (سحر التركواز، ومقعد أخير في قاعة إيوارت)، ومحمد قطب (امرأة عابرة)، وحمدي أبو جليل (لصوصمتقاعدون، والمقعدون)، وأسماء شهاب الدين (الليل وأخفي)، وطارق إمام (شريعة القطة، وهدوء القتلة، والأرملة تكتب الخطابات سرًا)، ومنصورة عز الدين (وراء الفردوس)، ومنى الشيمي (الأراولة)، وأمينة زيدان (نبيذ أحمر، وشهوة الصمت)، وهيدرا جرجس (مواقيت التعري)، وهناء عطية (تمارين الورد)، ومي التلمساني (دنيا زاد)، وهويدا صالح (عمرة الدار، وعشق البنات)، وأسماء عواد (حريملاء)، وحمدي الجزار (سحر أسود)، وطارق الشرقاوي (فانيليا)، وياسر إبراهيم (بهجة العمى)، وغيرهم كثير ممن يكتب الرواية المنتمية إلى الوعي الجديد والرواية الجديدة.

كما تعددت اتجاهات الكتابة ذاتها، إذ استوفت الرواية عبر مسيرتها المراحل الأولية التي يمكن أن تمر بها، مثل الرواية التاريخية، والرواية النضالية، وروايات الحرب، ورواية التحولات الاجتماعية وتبدل القيم وخروج المرأة إلى العمل، وغيرها من القضايا الموضوعية التي بدأت في مصر مبكرًا، واستوعبتها الرواية وحللت جوانبها ... غير أن ذلك لا يعني اختفاء هذه القضايا كلية من عالم الرواية، فلم تزل تتكىء الرواية على التاريخي والأسطوري، وإن كان بإعادة تشكيل جديد في سياق المعاصرة والآنية (سحر الموجي، في نون، ونجوى شعبان، ومي التلمساني، في دنيا زاد، وسعيد نوح، في ملاك الفرصة الأخيرة، وغيرهم كثير)، إلا أن الموضوع الأكبر الذي تعالجه كثير من الرواية المصرية والعربية الآن، هو الاشتباك مع الممنوع والمحرم، وبخاصة ما يتعلق بالدين والجنس والسياسة على نحو متسع لم تشهده الرواية العربية من قبل، وبوعي جديد وآليات جديدة لم تكن معهودة قبلا.

الفصل الثاني

تقنيات وطرائق الرواية الجديدة

تتنوع اتجاهات كتابة الرواية العربية في العصر الحالي تنوعًا كبيرًا، حيث يمكن التمييز بين هذه الاتجاهات، تبعا لطريقة الكتابة وتقنياتها وجمالياتها، وتوجهات كتّابها، وانتماءاتهم إلى الوعي الجمالي لمفهوم الجيل – على نحو مرن–، وعلاقاتهم بحداثة السرد الروائي وتطوراته، وبالفكر الإنساني ومنجزاته على وجه العموم.

وتتجاور هذه الاتجاهات جميعا دون أن يهدم بعضها الآخر، فما زال الإنتاج مستمرًا في كتابات أعلام الجيل الذي واصل المسيرة بعد نجيب محفوظ[1]، والذي مثّل اتجاهات متنوعة وتطورية في كتابة الرواية، حتى المرحلة الراهنة، والتي تشهد الاتجاه نحو الرواية الجديدة وحداثة السرد.

وليست هذه الحداثة الروائية في تطورها المعاصر منقطعة الصلة تمامًا عن سابقتها من الميراث الروائي العربي منذ استوائه وحتى لحظته الراهنة، و ليست – أيضا – ممثلة لنهاية المطاف في سياق التطور الروائي، ولكنها حلقة من حلقات التطور، تتواكب مع سياق الزمن الراهن، تمامًا كما واكبت الرواية السياقات الزمنية في الخمسينيات والستينيات وما بعدها حتى نهاية التسعينيات من الألفية المنتهية.

---

(١) من هذا الجيل على اختلاف اتجاهات أصحابه وتوجهاتهم الفنية وطرائقهم في الكتابة : خيري شلبي، وبهاء طاهر، وجمال الغيطاني، وفؤاد قنديل، وإدوار الخراط، وصنع الله إبراهيم، وسليم بركات، وممدوح عزام، وسيف الرحبي، وغيرهم.

إن قراءة المنجز الروائي الحداثي الحامل لبذور الاختلاف، تشير إلى أن الرواية الجديدة في أدبنا العربي المعاصر، قد أسست لعدد من الملامح والتقنيات(١) التي تميزها على سواها من طرائق وأساليب الكتابة الروائية التي كانت سائدة، ومنها تقنيات: اللغة، والموضوع، والوعي، والشخصية، والبناء المعماري، والبناء الزمني، والراوي وحضوره، والحكاية وطرائق الحكي، والغاية والهدف.

١- اللغة في الرواية الجديدة :

تشتبك بعض الأعمال الروائية المندرجة تحت مفهوم الرواية الجديدة مع اللغة اشتباكا، بمعنى محاولة تهجينها، وانتهاك قدسيتها، لا بمفهوم الانتقال بها من مستوى الفصحى إلى العامية كما يمكن أن يتوجه الفهم الأولي، وإنما بمفهوم استغلال طاقاتها وإمكاناتها لبناء خطاب ينتهك المحرم والمحظور أحيانا، ويعيد تفكيك التراثي أحيانا أخرى، ويشتغل على الوعي ومحاولة توليد أسئلة وتساؤلات لديه أحيانا ثالثة، وينتقل به إلى محك استشراف أفق المستقبل أحيانا رابعة، وغيرها من الخطابات التجريبية التي يمارسها كتاب الرواية الجديدة على مستوى اللغة.

إن اللغة في الرواية الجديدة ليست مجرد وسيلة لتصوير الأحداث وعرض الحكاية، ولكنها اللغة المحتفية بذاتها، المنشغلة بتقنياتها، عبر التكثيف والإيحاء وتعدد الدلالات وفتح أفق التأويل، والاختراع الدلالي (إيجاد تعالقات جديدة بين الدوال لم تكن موجودة من قبل، وتلك سمة شعرية في الأساس)، ورسم الصور البلاغية المعتمدة على المجاز في الغالب الأعم (بوصف المجاز هو البنية الأوسع للشعرية العربية)، والتقاطع مع الخصوصيات اللغوية للحقول المعرفية المتنوعة (حيث لم تعد اللغة الأدبية فقط هي لغة الرواية وإنما يتقاطع معها تراكيب وأبنية

---

(١) ليست هذه التقنيات بالضرورة متحققة جميعا في الرواية الواحدة، وإنما تمثل تقنيات كتابة وطرائق سردية يتم تبني أحدها أو الانتقال عبرها.

لغوية من حقول أخرى متجاورة وغير متجاورة)، والاعتماد على التقنيات البصرية برسم الصورة المشهدية أو الإحالة إلى عالم المرئي، والإحالة إلى الممنوع والمحرم اللغوي (انطلاقا من قدسية اللغة المتأصلة في النفس البشرية بفعل الدين ومنظومة القيم والوعي الاجتماعي) وغيرها من التقنيات التي تجعل اللغة الروائية تكتسب خصوصياتها الفارقة عن لغة الرواية الكلاسيكية، وهو ما تؤكده أعمال عدة.

في رواية "شارع بسادة "[١] لسيد الوكيل، تبدو اللغة محتفية بذاتها عبر الاشتباك مع اللغة المقدسة بالتنصيص والتناص أحيانا، والاعتماد على مقول الشخصيات الدينية أحيانا أخرى، والاتكاء على روحانية اللغة وطاقاتها المقدسة أحيانا ثالثة.

ويبدو هذا الاشتباك منذ مقدمة الرواية مع الاستشهاد بالإصحاح الثالث والعشرين .ق.:

"**ها أنا أرسل إليكم أنبياء وحكمة وكتبة، فمنهم تقتلون وتصلبون، ومنهم تجلدون في مجامعكم، وتطردون من مدينة إلى مدينة**"

كما يعود للظهور في الفصل الأول بعنوان "الغرباء الذين يعرفون طريقهم جيدا، حتى في الظلام":

"**نحن في مساء الجمعة. في تمام الثامنة والنصف، بالتحديد في تلك اللحظة التي يصدق فيها الشيخ عبد الباسط. سنسمع بضع دقات لساعة الجامعة، ثم يعلن الجميع موعد نشرة الأخبار".**

فعبر المقدمة في استشهادها بالعهد القديم، وبداية الرواية التي تستحضر الشيخ عبد الباسط عبد الصمد، بما يحمله من ذكريات تتعلق بحلاوة الصوت،

---

(٢) سيد الوكيل: نوفيلا، شارع بسادة – دار الناشر للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨ م.

والإذاعة قديما قبل تزاحم وسائل الإعلام، والطفولة، وبيت الأسرة القديم، عبر هذا جميعه تشتبك اللغة مع المقدس الديني، والجو الروحاني للمتلقى، والواقع السردي الذي تمهد الرواية للحكي عنه، حيث تستكمل الرواية:

في نفس اللحظة تتثاءب الجدة، ربما تكون قد نعست فعلا، وخطفت حلمًا أو حلمين قبل بضع آيات، فقد حصلت على جرعة روحانية تمكنها من الحلم بالملاك الذي يقبلها وهي نائمة.

ذلك الجبان الذي كلما أحس بها تفتح عينيها، يطير من نافذتها المفتوحة، أو يختبئ في مكان ما.

تعرف أنه كان هنا، لذلك ستغمض عينيها بعض الوقت لتمنحه فرصة الظهور ....." ص٧

وهنا يمتزج الديني المقدس بالإنساني، والروحي بالجسدي، ويبدأ السرد في أداء وظيفة أخرى تتجاوز مجرد الإخبار إلى مستويات أكثر عمقا، منها الاشتباك مع الوعي، ومع الفكري والفلسفي، ومع مقدس الجسدي الذي يتم التعامل معه عبر أشكاله وتحولاته المختلفة.

إن هذا التناص اللغوي بهذه الكيفية، يشي إلى الحكي عن الديني والمقدس في حياة البشر، وهو ما يخالفه البناء السردي للرواية، فعلى الرغم من البدء به، إلا أنه يتم إزاحته إلى الوراء هناك في خلفيات الحكي، كما لو كان النص يريد إبلاغ رسالة فلسفية ما حول مفهوم الديني في الحياة بأنه لا يمكن تغييبه تمامًا، ولا يمكن الاستغناء عنه، غير أنه يمكن معه إفساح المجال لمعطيات أخرى، منها الوعي، ومنها المعرفة، ومنها الجسد، وهو ما تشتغل عليه الرواية بالفعل على نحو موسع.

وفي رواية "ملاك الفرصة الأخيرة"(١) للكاتب سعيد نوح، تبدو اللغة للوهلة الأولى قدسية، تنتمي إلى الديني السماوي، غير أنها في حقيقتها لغة تنتهك حرمة المقدس عبر الدلالات والتراكيب التي تشتبك مع وعينا ومفاهيمنا وتضعنا على محك السؤال في معرفتنا السابقة، والمعرفة التي تكرس لها الرواية، أو تسعى إلى التكريس لها عبر وعينا، يقول متحدثا عن الملاك الذي يظهر عندما يستنفد المرء كل السبل، ويصل إلى أقصى درجة من الصمود:

كانت مهمته الأولي هي مهمته الأخيرة أيضا.

ظل طوال عمره لا يتعدى كونه ساعي بريد من قبل الله.

ملاك طيب يذهب إلي رب عائلة ما لينقذه من الفقر أو الموت في اللحظة الأخيرة ثم يختفي.

في الحقيقية هو لا يختفي - فقط - دائم الذهاب إلي أسرة جديدة في شتي أنحاء المعمورة.

أحس هذا الصباح بالكسل. هو لم يعرف معنى هذا الكسل من قبل، حتى يمكننا أن نقولها ونحن متأكدون من تلك الحقيقة.

لكن هذا ما حدث.

لكم يفرح وهو يرى فرح الإنسان حين ينتشله هو وأفراد أسرته من الجوع أو التشرد أو الموت الذي علي بعد فرسخ.

لكنه أبدًا لم يعرف كل أفراد الأسرة الناجية، ولم يكن في الحقيقة يشغل رأسه بذلك.

---

(١) سعيد نوح : ملاك الفرصة الأخيرة – دار فكرة للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م.

الفرح موجود دائما. هكذا استمع ملاك الفرصة الأخيرة إلي ما يدور في رأسه. رفع جناحيه في الهواء بتكاسل واضح وأضاف وهو يهز رأسه وكأنه يؤكد علي فكرته بلسانه:

- بعد ساعة أو يزيد قليلا سوف يكون هناك رب أسرة مليئة بالذعر والخوف عيونه بقرية ما، لا أعرفها، لا بد ستتلألأ الفرحة في عيونه عندما أدركه، وعند ذلك لا بد سوف أرى تلك الفرحة.

- لينتظر الفرح قليلا ريثما أفرد جناحي في هذا الصباح الجميل.

هكذا همس الملاك لنفسه. وهكذا فعل.

مد جناحيه تحت سماء فاتنة تشبه كثيرًا امرأة الأحلام.

هل تعرفون امرأة الأحلام التي لطالما برع الشعراء في وصفها؟

تلك المرأة يقولون عنها أنها ذهبت ذات مساء إلي البحر وعرت ثدييها ــ اللذين يشبهان كوز الصنوبر ــ وغنت بصوت رائق وحنون لحبيب اليوم الذي لابد موجود في انتظارها كالعادة. لكن ما لا تعرفه تلك المرأة أن البحر قد اختطف حبيبها قبل بلوغها الشط بلحظات. يا لهول ما يخبئه القدر لامرأة الحلم. لقد استمع إليها البحر أمس للمرة الأولي. وللمرة الأولي أيضا ظلت روح البحر متقدة طوال الليل.

والنص على هيئته هذه يشتبك مع الممنوع والمحرم على عدة مستويات:

أولها- أنه يحكي سيرة ملاك بلغة بشرية تتغيا المقدس، وهو ما يشتبك مع الوعي البشري عمومًا في مفهومهم عن الملاك، على قلة ما تذكره المصادر حول الملائكة، اللهم إلا أنها مخلوقات نورانية تتبع إرادة الله وحده، لكل منها مهمته، فملاك للموت، وملاك للنار، وملاك للجنة، والملائكة التي تحيط بالإنسان وتتبدل في وقت الفجر ووقت العصر، وعددها عشرة ملائكة، وذلك في المقدس الإسلامي،

والملائكة بأقسامهم الثلاث في المقدس المسيحي (الأولى: السارافيم – الكاروبيم – العروش، والثانية: القوات – السلاطين – السيادات، والثالثة: الرياسات – رؤساء الملائكة ـ الملائكة).

فإذا كانت تلك هي معرفة المسلم والمسيحي عن الملائكة، فإن التحدث عن ملاك الفرصة الأخيرة وطبيعة عمله على نحو ما تفعل الرواية، فهذا من قبيل الاختراع البشري، يدخل في إطار التحريم من منظور الجماعات المتدينة، وفي إطار التشكيك من قبيل جماعات أخرى لها وعيها الخاص.

وثانيها – لأن لغة الحكي لغة بشرية تتغيا المقدس اللغوي، وتتماس مع نصوص الديانات الكتابية على نحو واضح، ليس باستعارة مفرداتها، وإنما باستعارة روحها وطبيعتها التي اكسبتها القداسة، وغدا في مقدور أي متلق لها أن يميز بينها وبين الخطاب اللغوي في غير الديني والمقدس.

هذه اللغة تشتبك مع وعي المتلقي، فيحترس في التعامل معها سبيل المتشكك فيها، غير أنه لا يملك سوى الانصياع وراءها للمواصلة معها في طريقها، وتصبح تلك الغواية من غوايات اللغة في اجتذاب القارئ، وتلك سمة من سمات الجدة.

أما عن الحكاية ذاتها، فإنها تدخل في إطار مستويات أخرى من التلقي تتعلق بالصراع الذي تحدثه مع وعيه ومرتكزاته الدينية، وقدرته على استقبال العمل في إطار الجمالي المنتمي إلى الفن والمحتفي بالتجريب، أو المتلقي الذي لا يمتلك القدرة، فيحيل العمل مسبقا إلى إطار التحريم، وقد ينصب من نفسه وصيًا على الدين ومدافعًا عنه.

لغة الجسد / لغة الإشارة:

عبر التاريخ كان هناك اهتمام بلغة الجسد، وبخاصة في سياق تأويلها لصالح الحب، فالجسد مدخل للوله والعشق والحب، والجسد ثمرة لهذا كله، والجسد معبر

للوصول، وهو ما اهتمت به الشعرية على أكثر من مستوى، ومنه قول النابغة الذبياني:

سَقَطَ النَصيفُ وَلَم تُرِد إِسقاطَهُ فَتَناوَلَتهُ وَاتَّقَتنا بِاليَدِ
بِمُخَضَّبٍ رَخصٍ كَأَنَّ بَنانَهُ عَنَمٌ يَكادُ مِنَ اللَطافَةِ يُعقَدِ
نَظَرَت إِلَيكَ بِحاجَةٍ لَم تَقضِها نَظَرَ السَقيمِ إِلى وُجوهِ العُوَّدِ

وقول عمر بن أبي ربيعة:

وَلَمّا اِلتَقَينا بِالثَنِيَّةِ أَومَضَت مَخافَةَ عَينِ الكاشِحِ المُتَنَمِّمِ
أَشارَت بِطَرفِ العَينِ خَشيَةَ أَهلِها إِشارَةَ مَحزونٍ وَلَم تَتَكَلَّمِ

وقول البحتري:

فَيَفهَمُهُ عَن طَرفِ عَينِيَ قَلبُها فَتوحي بِطَرفِ العَينِ أَنّي عَلى العَهدِ

غير أن الجسد لم يكن يتعدى حدود الإشارة بالإصبع والرأس والعين للتعبير عن الحب والشوق والحرمان، وهو ما سارت عليه الرواية العربية، وأضاف إليه نجيب محفوظ، منجزه في تدقيقه على رسم الملامح والبنى الجسمية، وبخاصة الوجوه بهندسيتها كما هو معروف عنه، يقول في "حضرة المحترم"[(١)]:

"وقدمه الموظف إلى الرئيس: عثمان أفندي بيومي الموظف الجديد.

ثم قدم الرئيس إليه قائلا: رئيسنا سعفان أفندي بسيوني..

رأى في الوجه قرابة طبيعية كأنما كان في الأصل من مواليد حارته، وأحب عظام وجهه البارزة وجلده الغامق المشدود وشعر رأسه الأبيض المشعث، وأحب أكثر نظرة عينيه الأليفة الطيبة النزاعة لعكس معنى الرياسة بلا جدوى، ابتسم الرجل كاشفا عن أقبح ما فيه، أسنان سود مثرمة.

---

(١) نجيب محفوظ: حضرة المحترم – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٦ – ص ٨.

ويقول في "ثرثرة فوق النيل"(١):

"ليلى زيدان صديقة الأعوام العشرة الماضية، عانس في الخامسة والثلاثين كما ينبغي لرائدة في فضاء الحرية مرقت من بؤرة محافظة، وأنت لم تمسسها ولكن مسها الكبر، هذه التجاعيد الخفيفة كالزغب حول طرفي العين والفم، مسحة من الجفاف القاسي المقفر لإناء لم يترع بماء، ولم تزل بها ملاحة تشتهي في البشرة الصافية على رغم غلظ في أرنبة الأنف ونذير غامض يزحف مهددا بالخراب......"

غير أن هذه الأوصاف الدقيقة لملامح الجسد على نحو ما يؤسسه ويهتم به نجيب محفوظ، في كل شخصياته، إنما ينطلق من محاولة أسطرة هذه الشخصية ومزجها بالنماذج البشرية الواقعية في حياتنا اليومية، حيث لا يشك قارئ نجيب محفوظ، في أنه التقى هذه الشخصيات المقروء عنها في مكان ما، وذلك بفعل الوصف الدقيق لملامح الوجه وبنية الجسد والملابس وطبيعة الشخصية عموما.

وقد كان هذا الاستخدام صالحًا مع الرواية قبل الجديدة التي كانت تهتم بالإنسان بوصفه مركزًا للكون، وهو المحور الذي تدور حوله الحياة، أما مع الرواية الجديدة فقد انطلقت منذ البداية من هدم مركزية الإنسان والانتقال إلى مركزية الأشياء، ومن ثم لم يعد هناك اهتمام بالوصف الظاهري للإنسان/ الشخصية، وإنما الاهتمام بلغة الجسد دون الإشارة إلى توصيفات الجسد ذاته، فمهما كانت ملامح وسمات الأعضاء البشرية فهي في النهاية تؤدي دورًا في الحياة، وتعمل على توصيل رسالة يمكن ترجمتها إلى لغة، ولكنها ليست لغوية.

لم يعد الجسد مجرد حضور له دوره الفاعل في الأحداث، وإنما أصبح معبرًا للوعي، وطريقًا لاكتشاف الكون، فقد أصبح الجسد في حد ذاته لغة، حيث يؤدي وصف الجسد إلى الكشف عن الإنسان ومنطقه وتحركاته ومنطلقاته في الحياة.

---

(١) نجيب محفوظ: ثرثرة فوق النيل – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٦ – ص١٦.

وقد نتج هذا الوعي انطلاقًا من دراسات معاصرة اهتمت بلغة الجسد وطرق توصيل المعنى في التخاطب، ونظريات علم التواصل الحديثة، وما طرأ على لغة الإشارة عموما من تطوير، حيث أكدت هذه الدراسات على أن الإنسان بمقدوره أن يتكلم بأصابعه وعينيه وهزّات كتفيه، وبملابسه وعصاه وسبحته، وأنه ثمة قدرة إنسانية على التعبير هائلة وشديدة التنوع، حيث "يقوم العلماء اليوم على دراسة الإشارات وتعابير الجسد بشكل مفصل ليعرفوا المكتسب من الفطري منها، فتبين لهم أن المعاني الفطرية التي يبثها الجسد لا تخلو من ست انفعالات عالمية، وهي: البهجة والحزن والاشمئزاز والخوف والغضب والدهشة"(١).

وفي هذا السياق انتقلت الرواية الجديدة في أساليب سردها الحداثي من مجرد الوصف الخارجي إلى اختراق حجب المستور والمخفي والممنوع والمحرم، وربطه بسياق الوعي العام للرواية وخدمة لموضوعها وأفكارها الفلسفية، إذ لم يعد يظهر الإنسان كجسد وشكل من خلال الوصف، وإنما من خلال الفعل، فضعف البصر – مثلا – يمكن توصيفه من خلال فعل يقوم به الإنسان، ومن ثم لا يتم إخبار القارئ مباشرة بأن هذا الشخص ضعيف البصر أو كفيف، وإنما من خلال وصف بعض أفعاله التي سيكون لها دور في الأحداث، أو تؤدي إلى توقع أدوار، وهنا يبدأ دور التلقي في استكمال واستنتاج ملامح وسمات وطبيعة الشخصية المروي عنها، وفي استكناه الأحداث التي تعرض لها الرواية، وفي رصد الوعي الذي يبتغيه العمل ويعمل على تأكيده عبر أحداث وشخصيات ولغة الرواية.

٢- الوعي في الرواية الجديدة:

تحتفي الرواية الجديدة بالوعي أكثر من احتفائها بمركزية الحدث وتنامي الأحداث، فلم تعد الأحداث في الرواية الجديدة هي التي تجتذب المتلقي ليتقدم معها،

---

(١) يمكن العودة إلى: مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، قراءة في لغة الجسد- دار الكتب العلمية – بيروت- ٢٠٠٧م.

وإنما غدا الوعي هو المركز الذي تمد الرواية جسورها معه، وهو ما يمكن تسميته حساسية الوعي الجديد، هذه الحساسية التي ترى الفن لعبا مقصودًا وانتهاكا لقدسية الممنوع، ووسيلة من وسائل فهم غموض هذا الممنوع واستكشاف أسراره، ومن ثم تحيل هذه الحساسية في كثير من الأحيان إلى المحرم أو الممنوع بالتماس مع المقدسات الثلاث: الدين والجنس والسياسة، على اختلاف طبيعة الوعي بكل منها، فالوعي البشري لم يزل يتعامل مع هذه المقدسات بلغة رمزية لا تصريحية، ويرفض الانطلاق والتحرر في مناقشتها حتى مع أقرب المقربين، وإن كانت المجتمعات المتحضرة قد حققت تحررًا في الأخير "السياسة" الذي لم يعد يمتلك قدسيته كما كان في العصور الفائتة، أو لدى بعض الشعوب الآن.

أما الديني والجنسي، فما زالا يحاطان بكثير من التكتم والسرية، ويلقيان الكثير من حواجز الوعي الفردي والجمعي على السواء.

من هنا عمدت كثير من الروايات الجديدة إلى الاشتباك مع وعي المتلقي في الثالوث المحرم والممنوع (الدين والجنس والسياسة) واتخذ ذلك مستويات عدة على مستوى الجدل وأهدافه:

فبعضها يعتمد السخرية والتهكم، وبخاصة مع الممارسات البشرية التي لا تحتكم إلى المنطقي والعقلي بقدر ما تحتكم إلى الخرافات التي تم تكريسها – بفعل البشر أنفسهم – عبر التاريخ، مثل تقديس النصب والأضرحة، وتقديس الحاكم، وتقديس الجسد.

وبعضها يعتمد التشكيك في بعض أفكار هذا الثالوث من منطلق فكر الحداثة، أو احتكامًا إلى معطيات العلم، أو تغليب العقلي على العاطفي، أو احتكامًا إلى منطق الواقع العالمي الذي أصبح مفتوحًا الآن يسمح بإمكانية المقارنة مع أوضاع الشعوب الأخرى خاصة في الفكر السياسي.

وبعضها يعتمد تفكيك خطاب هذه التابوهات بالاعتماد على الفكري والفلسفي.

وبعضها يعتمد منطق الكشف عن موجودات في حياتنا بالفعل، غير أننا لم نفكر فيها، مثل الأعمال التي تحتفي بالتناقض بوصفه الأكثر حضورًا من الاتساق في حياتنا، وبالجنس بوصفه المهيمن على حركة الإنسان وتحركاته استجابة لمقولة ألبير كامو "ثمة جرائم ترتكب بدافع الهوى".

وغير ذلك من أشكال الجدل التي تمارسها الرواية على مستوى الوعي، وتأتي في هذا السياق أعمال عدة، منها : نون لسحر الموجي، وشارع بسادة لسيد الوكيل، ومواقيت التعري لهيدرا جرجس، والأرملة تكتب الخطابات سرًا لطارق إمام، وفدوى لفدوى حسن، ورائحة القرفة لسمر يزبك، والآخرون لصبا الحرز، وطرشقانة لمسعودة أبو بكر، وطوق الطهارة لمحمد حسن علوان، وساق الغراب ليحيى امقاسم، وتمارين الورد لهناء عطية، وعشرات الروايات التي تشتغل على الوعي بوصفه الغاية والهدف.

في "شارع بسادة" يطرح الروائي فكرة المقدس والمدنس بمنظور فلسفي يتماس مع الواقع، ويسعى لإعادة تشكيل الوعي حولهما، فهل المقدس والمدنس نقيضان أم أنهما متوالدان من كليهما ؟.

بهذه الكيفية يصبح الجنس ممثلا ووسيطا بين المقدس والمدنس، وسبيلا للخلق على الأرض، وغاية من غايات التقديس الإلهي بالمفهوم الصوفي.

تحتفي الرواية بالجنس ليس بوصفه حلية جمالية، أو وسيلة من وسائل التشويق السردي، وإنما بوصفه منظما لحركة الإنسان، ومنطلقا أساسًا للكشف عن وعيه، وطرائقه ومسالكه وعلاقته بالآخر، وعلاقته بالوجود من حوله.

على هذا النحو تتناول الرواية صورًا مختلفة من الجنس، بدءًا من الجدة العجوز التي تعيش الجنس في الحلم عبر الملاك الذي يزورها سريعًا فيقبلها وهي نائمة، ومرورًا بالولد الذي تركته أمه طفلا في رعاية الجدة ورحلت، واشتهاءاته

الجسدية التي لم يبح بها، ثم تعلم كتابتها على الورق، ورسمه لمشاهد حياة البشر وأقدارهم:

في الجنازة سيصافح امرأة خمرية ونحيلة، سيذكرها بأيام المدرسة ودروس الحصص الخصوصية، ورحلة القناطر في شم النسيم، وورود وأغان دسها في حقيبتها المدرسية، لكنه لن يكاشفها بلحظات اشتهائه الأولى لها، فيما بعد سيتعلم كيف يكتب ذلك على الورق، غير أنه لم يحدث أن قرأته ولو لمرة واحدة" ص ٢١.

كما تتعرض الرواية لصورة المراهقين في المدارس، وعلاقتهم بصور الأجساد، وتحسسهم لأجسادهم هم وهي تنمو وتتغير ملامحها، ثم علاقة الشيطان بعلي ومرثا:

"الشيطان..... هو الذي أشعل الفرن فجرًا، وبث في جسد زينب صهدا لذيذا، وهمس في أذنها:

- أن دعي أصابع على تتسلل تحت فستانك.

هكذا تمس النار فخذيها مسًا رقيقًا ومرتعشًا، فلا تقول زينب شيئا، فقط تغلق عينيها وتختلج لما تصعد النار إلى شفتيها" ص ٢٤-٢٥.

وتأتي صورة أخرى من صور الجسدي متمثلة في الشذوذ الجنسي للرجل:

فمثلا، ذلك الفتى الذي يمشي في السوق، ويصدم مؤخرته بالفلاحين في الزحام له روح سمراء ونحيلة، والفلاحون لفرط سذاجتهم يعتذرون له، فيما يضحك الخبيرون بالسوق وحيل خولات البندر، وربما يشيعونه ببعض السباب والبصق، يغالون في ذلك ويلتفتون حولهم ليتأكدوا أن أحدا رآهم وهم يفعلون ذلك...." ص ٢٩.

ذلك الفتى المعذب الذي يطارده الوعي، ويأسى لورود صور الجسد على ذهنه، ويتساءل كيف يمكن لأشياء قبيحة أن تحيا في نفوس البشر..

ذلك الفتى هو وعي الإنسانية الحاضر فيما يعانيه من صراع الرغبة والالتزام، الانفلات والخوف من الله، الشيطانية والملائكية الكامنة فيه، اللحظة الآنية والمصير المحتوم.. أليست هذه إحدى مشكلات الوجود الكبرى للإنسان؟.

هكذا تشتبك الرواية مع الجسدي وصوره الممنوعة في معظم فصول الرواية، تلك الفصول التي تأتي عناوينها سردية كاشفة عن عمق الحكي كما سيتناولها الفصل، ومنها:

الغانية العجوز التي صارت عرافة لعشاقها القدامى، فيدفعون لها لقاء حكايات قديمة تخبئها دوما في فنجانها.. ص ٣٣.

حيث يحكي بعضا من قصة "سيدة ألاجا" التي لا يكتمل مشهد السوق بدونها، وشهرتها التي اكتسبتها عبر جسدها الذي يعرفه كل الرجال وتتجنبه كل النساء.

ومنها عنوان: عندماً أمسك الشيطان بيد علي ووضعها على ثدي مرثا الذي فوق القلب .. ص ٤٥

الذي يحكي حكاية علي ومرثا ومقتل علي على يد ناشد، ذلك الولد الطيب الذي كانت استجابته لنداء الجسد سببًا في إراقة دمه على البنك وهدوم الزبائن والمانيكان القديم ورجل ماكينة السنجر ومكواة الفحم الساخنة جدا...

ولأن الجسدي في هذه الرواية معبرًا للوجود ومتحكمًا في الحياة من منظور فكري، فإن الأمر لا يقتصر على الجسد الإنساني أيضا، وإنما يتدخل الحيوان في استكمال ملامح هذه الصورة، وهو ما يشير إليه ذلك الفصل بعنوان:

زوج أرانب يتناسلان تحت سرير الغانية العجوز ليلا، ويرعيان في الحلفاء نهارا.. ص ٥١.

وهو الفصل الذي يكمل طرفا من حكاية "سيدة ألاجا" وحياتها ووعيها بجسدها، الذي يعني بالنسبة لها الحياة، فحتى بعد أن ذبل وشاخ، فإنه سبيلها للرزق، وحاميها من شرور الآخرين، وهي تعرف جيدا كيف تتعامل معه في الحالتين:

فقط يوم السوق تضفي سيدة على المشهد تغييرا طفيفا، ولكنه يخصها، ثم إنه سيكون محور كل شيء في ذلك اليوم، منذ الصباح تختارُ مكانها المفضل في مواجهة خص البوظة، لتكون في مرمى بصر الملطوشين في دمُـاغهم، ستقاتل من أجل هذا المكان المميز، لذا سيشهد السوق عـدة معـارك صُـباحية، تكـون محورًا لمسامرات رجال البوظة وقفشاتهم، وهم يستعيدون المشهد الذي طـاردت فيه الشيخ مرسي بائع الكتب، والشتائم الجديدة التـي ابتكرتهـا هـذا الـصباح، وسيتوقفون طويلا أمام المشهد الذي خلعت فيه ملابسها حتى لا يجرؤ أحد علـى الاقتراب منها وهي عارية.. ص٥٢، ٥٣.

فإن كانت سيدة ألاجا، قد فقدت بريق جسدها بفعل الزمن، فإنها تعرف متى تعريه لتكسب به المعركة، ليس هذه المرة على سبيل الإغراء، وإنما علـى سـبيل خدش حياء الآخرين، وكشفهم أمام ذواتهم، فالوعي الإنساني عبر التـارِيُخ يعمـد لإخفاء الجسد، ويعتم عليه، إلى درجة جعلته يفقد قدرته على استكـشافه ومعرفـة أسراره، فالحقيقة أننا غرباء أمام أجسادنا، ولذا حين تتعرى سيدة ألاجـا، فإنهـا لا تخدش حياءها هي، وإنما تضعنا نحن أمام أجسادنا وأنفـسنا التـي نخجـل مـن مكاشفتها.

وهكذا تتواتر تنويعات الجسد في شارع بسادة، بوصفه موضـوعًا للحكـي، ومدخلا للوعي والكشف بالمفهوم الفلسفي، فيتواطأ المـلاك والـشيطان والرجـل والمرأة والحيوان على افتضاح أسرار هذا الجسد، وتتواتر عناوين الفصول بين:

الشيطان الذي انتهز الفرصة ووقف يرسم صورته بنفسه فجعلها بعينـين ليكذب كلام البشر.. ص٦١.

والملاك الذي صار شابا ووقف يبكي على باب حمام المرأة التـي تحولـت إلى مهرة.. ص٦٧.

والأعمى الذي أدرك صهيل البنت، فاحتواها من أجل قذفة أخيرة.. ص٧٩.

والمرأة التي عرت فخذيها للشمس وتركت الكتاكيت تتقافز، وتنقر شيئا بينهما. ص٨٣.

والولي الذي بدل جسد البنت بولد، ونسي أن يبدل روحها فتسبب في عذابهما معا. ص٩١.

والعفريت يزور مارسا في دير السبع بنات، ويمنحها رعشة أخيرة، ونهاية مفتوحة لرجل يكره جسده وتوحشه روحه، وملاك آخر يعصي الله ويغوي البشر.. ص٩٩.

إنه عالم الجسد الذي يخف إلى درجة الهواء، ويثقل إلى درجة الصخرية، يرتفع ليرقى إلى أعالي السماء، وينخفض ليدفن في باطن الأرض، الجسد الذي إما أن يكون معبرًا للحياة، أو يكون حاجزًا صلبًا في طريقها.

وهكذا تؤسس رواية شارع بسادة، لوعيها بالجسد، ووعي الجسد بصاحبه، ومركزية الجسد في حياتنا على هذه الأرض.

وتأتي رواية فدوى[1] لفدوى حسن، منطلقة من الوعي ومنتهية إليه، فهي تراوغ عبر روايتها في إيهام المتلقي بأنها ترصد سيرتها الذاتية، وهو ما يشي به العنوان، ولكنها في حقيقتها ترصد سيرة وعي الأنثى الريفية المثقفة في علاقتها بالحقيقة والوهم وبحثها الدائم عن الفكري المطلق، مما يجعلها تخضع كل ما تقع عليه عينها أو تتعامل معه للتشريح الفكري والتحليل الفلسفي، مختبرة عبر ذلك المقولات الفلسفية الكبرى لهيدجر، ونيتشه، وكيركيجارد، وفوكوه، وجادامر، وغيرهم من مفكري الغرب والشرق حسبما يقتضي سياق الحكي.

---

(١) فدوى حسن : فدوة – شمس للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م – ص ٦٠.

من هنا فإنها تخضع كل العلاقات المحيطة بها إلى هـذا المنطـق، منطـق المساءلة، والتشكيك، والتفكيك: تبدأ أولا برصد الوعي بالجسد، ثـم صـورة الأب، وصورة الأم، وأفراد العائلة من جهة الأب أو الأم، وزملاء المدرسـة والجامعـة، والجيران، والزوج، وأهل الزوج، والشخصيات المقروء عنها في كتابات الآخرين، بدءًا من جاليفر، ومرورًا بفوكوه، والشخصيات الدينية التراثية والمعاصرة، وعبـر هذا جميعه تمرر السؤال الذي يختفي خلف منطـق الحكـي، هـل كانـت هـذه الشخصيات حقيقية ، وهل ما قالته صحيحًا، وهل ما تـم تـسجيله عـنهم قـابلا للتصديق، أم أنه الوهم هو الذي صنع قداستهم؟، لكنها لا تقدم إجابات جاهزة، وإنما تجعل المتلقي شريكا في الورطة، ورطة الوعي بذكرياته ومعارفـه ووجـوده... وبهذا المنطق تصبح الكتابة هما حقيقيًا وليست ترفًا أو حلية يسعى لمجرد الإمتاع.

تقول في أحد المشاهد السردية[1]:

لم أكن مُصلية بارعة، إن أديت صلواتى بانتظام لن أجد وقتًا لأفكر، لأقـرأ، لأكتب.. لا يكفي التأمل فقط لماذا؟!

كيف أقنعهم ليكفوا عن نصائحهم البالية؟

كنت أجتهد، لكن الشيخ "سيد" والحاج "عبد الرحيم" أغلقوا حق الاجتهـاد، إلا ليلة أن أذن الفجر في الثانية عشر مساءً.

بكي قائلاً: أمي نادتني، قُوم يا عبد الرحيم أذّن الفجر.

حين بدأت تجربتي الإيمانية؛ سألت: ما الإيمان؟

إذا كان الله يؤمن بذاته، فبمن نؤمن دون أنْ نرى ما نؤمن به،

---

(١) تعتمد الرواية استراتيجية المشاهد السردية القصيرة المعتمدة على تقطيع الجمل عبر الأسطر فيما يشبه الكتابة الشعرية التفعيلية، أو قصيدة النثر، مع اعتماد الفجوات في البناء اللغوي، حيث تحيل الجمل دوما إلى محذوف يقتصد في الوصف والسرد.

لكن شيئًا يحدث لي: أنشد التحرر العقلي، التجرد من كل شيء،

أنجرف تارة لهؤلاء الملحدين، فلاسفة الغرب، وأعود بسرعة مستغفرة الله وكأن التفكير كفرٌ.

لا تشبعني هذه الكتابات العربية، ولا يقنعني منطق "الفطرة" الذي يختبئون تحت أنيابه،

إنَّه نفس موقف "متّى المسكين".. هل كان مسيحيًا.. أم مسلمًا؟

ارتديت الحجاب، فلا أضر أحدًا بإخلاصي لديني،

لكن الفكر ما زال حكرًا لليساريين، والدين ملكًا خالصًا لهؤلاء الإسلاميين، وأنا أريدهما معًا.

في هذا المشهد يختلط الصوفي والديني بالمعرفي الوضعي بالعرف الاجتماعي منطلقا من الذات الساردة ودائرًا حولها، وهو في حقيقته سرد مراوغ، إذ إنه يستحضر ذات المتلقي ويوقعها في فخ الوعي، ومن ثم لا يصبح المسرود عنه هو موضوع الحكي / الوعي، وإنما يشترك المتلقي فيعيد مساءلة وعيه بمنطق الحكي في صعوده وهبوطه.

ويبدو الجسد حاضرًا في التعبير عن قضاياه والنظرة الشرقية إليه، وهو ما تحيل إليه جملة "أرتدي الحجاب" بوصفه سترًا لجزء من الجسد، ذلك الذي يستهلك جل اهتمام الفكر الديني والقيم الاجتماعية الشرقية بوجه عام.

ومن منطلق هذا الفكر تأتي رواية يحيى امقاسم "ساق الغراب"[١] لترصد تاريخ الوعي في جنوب شبه الجزيرة العربية قبل أن تتحول إلى المملكة العربية السعودية، في منطقة جازان، قرية عصيرة، مع نهايات القرن التاسع عشر، حيث انتقال الإنسان السعودي من هيمنة قانون الطبيعة والمجتمع القبلي بقوانينه الواضحة

(١) يحيى امقاسم : ساق الغراب (الهزبة)– ثقافة للنشر والتوزيع – بيروت –٢٠٠٩م .

ومساواته بين الرجل والمرأة وإيمانه الفطري، إلى فرض القانون الوضعي ممـثلا في السلطة التي عملت على فرض تعاليم دينية صـارمة تتجـاوز حـدود العقـل والتسامح الإنساني المعمول به في هذه القرية وما يجاورها.

هنا وفي هذا الموضع تحديدًا كانت صدمة الوعي الإنـساني فـي علاقتـه بالحياة والتسامح الديني والطبيعة من حوله، ورصد تحولاتها التي لم يستطع تقبلهـا احتكامًا إلى فطرته الإنسانية وطبيعته النقية، وهو ما يتضح في حوار الأم "صادقية" مع رجل السلطة المقرئ "محمد المصلح":

كانت الأم تستمع بشكل جيد لكل أحاديثه التي لم تخـرج عـن المـواعظ، كعادتهم منذ أن عرفوهم وسمعوا عنهم، وقد عرّض في أحاديثه بوجـوب عـزل النساء عن أعمال الحرث والرعي والأفراح، كما شدد وراح يثير جمرة الغـضب لدى الأم، التي لم تصمت عندما ألمح إلى صلة الشيطان بالنساء، فمـن مجلـسها قالت: (والله الشيطان وجه ...) .... ص ١٣٥.

فجرت الأم قولها في وجهه حين امتشقت قامتها المهيبـة وصـرخت: (احنـا نعرف الإيمان قبلكم يا تبّاعة الإمارة .. شا تكذب ها هنا باسم الله يا خاين) وقبـل أن تمضي بعيدا في إهانة الرجل، وهي تعده تبيعا وكاذبًا باسم الله، أوقفها ابنهـا الـشيخ وهو مزلزل الجأش مما سمعه من هذا الضيف، حيث شرعت الإمارة مؤخرًا بإشـاعة أن الناس آمنوا فاستقروا في ديارهم مسلمين للإمارة الحديثة.... ص ١٣٦.

فالإمارة تعمل على نقل المجتمعات من زمن الفطرة القبليـة القـائم علـى الحرية والتضامن الاجتماعي والاعتداد باحتفالات الختان والزواج والولادة وكافـة مظاهر الحياة الاجتماعية، والغناء التراثي الذي يتشارك فيه الرجل مع المرأة دون تمييز أو تفضيل لأحدهما على الآخر، هذا جميعه تعمل الإمارة على نقله إلى زمن السلطة والخضوع لقوانينها التي يرون فيها انتهاكا لحرية الإنـسان ونوايـا سـيئة تظهر غير ما تعلن، وهو ما يتكشف في لقاء آخر بين الأم والمقري (ممثل السلطة) بعد زمن تحول فيه كثير من البشر إلى الخضوع لسلطة الإمارة الجديدة:

واصلت تقول: (سكتنا عنك كثير.. وأنت تلعب بالناس وتخرجهم عن طاعتنا باسم الله .. وما حملنا على السكوت إلا لكرامة ولد الهيجة .. وأنت تعديت الحدود حتى صارت لك قوة تقيس حاجتك في النساء ووقت ما تشاء ..) هذه المرة بتر حاجته في ذراعها البض، وانثنى على قولها الأخير ينكر بانهزام اتهاماتها له بما يشينه، مما جعلها تضيف وهو يرفرف شفتيه، مطأطئا رأسه، قائلة: (لا تظن أني غافلة عن ألاعيبك .. كل رجل يتقرب في القرية يتقرب منك حتى تدفع عن بيته البلاء، وتعرف عنه كل شيء، فيكشف لك المسكين عن سره وأنت فعلك من بعيد ...)، كان يتمتم بتعاويذ حافظة من عيون المردة التي يشعر بأنها تحيط به، بعد أن أسقط في يده تمامًا، وكأنما ألقمته جمرًا يشويه إذ اشتعل وجهه، وانخفض رأسه حتى تشعب شعر ذقنه على صدره، وبين لحظة وأخرى يسرق نظرة إلى المحيط ليتأكد من أن موقفه الحرج لا يطلع عليه أحد سوى الجارية، وأن الأسوار منيعة لا تسمح بذهاب الصوت إلى أبعد من ذلك المجلس، ولم يبدر منه أي اعتراض أو مساءلة عن مصدر اتهاماتها المتوافقة قطعا مع حقائق لم يكن مشدوها من معرفتها بها، فكثيرًا ما حذره "ولد الهيجة" من قدرتها على كشف كل الأمور في القرية...... ص ٢١٦.

فهذا الوعي الذي تعمل الرواية على رصده وتمريره، قد يبدو خافيًا على كثيرين داخل المجتمع السعودي وخارجه، وسواء أكان هذا الوعي متطابقا مع الواقع الفعلي للتاريخ أم متعارضا معه، فإنه في كل الأحوال سيعمل على تفكيك ما هو قار، وسيؤدي بالضرورة إلى طرح أسئلة لم تكن موجودة في الذهن من قبل، والسؤال دومًا هو بداية الوعي وعلامته ووسيلته، هنا تنتقل الرواية من مجرد كونها سرد حكاية إلى كونها مؤسسًا للوعي الإنساني ودافعًا إلى تغيير المفاهيم، ومن ثم التأسيس على الوعي الفردي وليس ما تعمل السلطة على تكريسه.

٣- الموضوع في الرواية الجديدة:

لم يعد الموضوع في الرواية الجديدة محتفيا بالقضايا الكبرى السياسية والاجتماعية، أو قضايا الإنسان مع المرأة والحب، أو قضايا التاريخ، أو غيرها مما أبدعته الرواية العربية في القرن العشرين، وإنما حدث تحول مركزي في مفهوم الموضوع ذاته، فلم تعد سيرة حياة الإنسان هي الموضوع، وإنما أصبح الوعي بالإنسانية والإنسان وتصوير ضعفه وانهزاماته هو الموضوع، إنسان الألفية الثالثة بكل ما يحمله من توترات تهدد وجوده، وصراعات تتحكم في مساراته، وعولمة تطارده أينما حلّ أو ارتحل، وغدا الاستبطان النفسي، ورصد علاقات البشر الداخلية في علاقة الإنسان بنفسه، وعلاقته بالآخر، واعتبار الرواية مصدرًا وسبيلا للوعي هو الموضوع الأكبر لكثير من الروايات.

من هنا تصبح الرواية سعيًا نحو الكشف، وطريقة من طرائق المعرفة، واكتشاف الذات، واكتشاف العالم، والكشف عن الحجب المستورة، وتتحول الشخصيات من كونها العناصر الفاعلة القادرة على تحويل مسار الحكي والتحكم في الأحداث إلى كونها المفعول به، الباحثة عن ذاتها، وتصبح الأحداث في كثير من الأحيان غير واضحة المعالم، لا يصنعها المحكي عنه، وإنما تصنع هي المواقف والمشاهد السردية.

وهنا تنهار كل الموضوعات التي كانت تمثل المتفق عليه بين البشر، مثل رصد التحولات الاجتماعية في الحياة، أو التعبير عن تبدل منظومة القيم، أو رسم حالة الطموح البشري، وتحل بدلا من ذلك كله موضوعة الإنسان ذاته في وعيه ومحاولته فهم كينونته وفهم الكون من حوله، وعبر ذلك جميعه يأتي الممنوع والمحرم موضوعًا للرواية في محاولة للاشتباك والجدل، ليس بهدف الوصول لحقيقة مطلقة ما، وإنما بهدف التجريب أحيانا، وهنا يتشكل الموضوع.

يدور موضوع رواية "فوق الحياة قليلا" لسيد الوكيل حول المفارقة بين وعي الشاعر المثقف للحياة، وبين الوعي العام للمجتمع من حوله، ومن ثم تعمد الرواية إلى الكشف عن مخبوء النفس البشرية من وجهة نظر الشاعر، والانتقال لرصدها من وجهة نظر البشر العاديين، يقول(١):

"ثم إن هذا الديوان دعم علاقته بمديره في العمل، هذه العلاقة التي بدأت بالفعل في ملابسات عجيبة، أما هو فلم يشعر بأي فخر، بل على العكس، لقد أصبح الديوان قيدًا ذهبيًا كما يقولون، وبدلا من أن يقربه من السماء خطوة جذبه نحو الأرض، فبدلا من أن يعنفه رئيسه على التأخيرات أو يعاقبه على الإهمال أصبح يقول له : أنت شاعر يا أخي ومثقف، ولا بد أن تكون مقدرًا للمسؤولية..

نسيت أن أقول إن شاعرنا خجول جدا وتأسره الكلمات الطيبة"

حيث يدور الموضوع حول الحياة من منظور المثقف الذي لا يعدم حيلة في اختلاق أزمة لكتابة الشعر، والذي يحمل هم كونه شاعرا في معاملاته مع الآخرين، في عمله، وفي محيط أسرته، وفي خلافاته الزوجية البسيطة، فالجميع دومًا يطالبونه أن يكون على قدر المسؤولية، وأن يحتمل ما لا يحتمله الآخرون، أليس شاعرًا؟، وهنا يخرج الموضوع من كونه رصدا لقضية كبرى في المجتمع والسعي نحو بحثها ووضع الحلول لها، إلى كونه رصدًا لذات المثقف المبدع الشاعر في إطار ما يحتمله وما لا يحتمله هو داخل نفسه.

ويدور موضوع رواية سهى زكي "فاطمة – كفر الشيخ – عابدين"(٢) حول حكاية أسرة عادية جدا، ترصدها الكاتبة من خلال الراوية / الفتاة "ريم" في حكيها عن أمها "فاطمة" وأبيها "إبراهيم" وقصة الحب التي جمعتهما منذ الصغر، غير أنه

---

(١) سيد الوكيل : فوق الحياة قليلا– سلسة أصوات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة– القاهرة– ط١– ١٩٩٧ م ــ ط٢– مكتبة الأسرة –٢٠٠٤م.

(٢) سهى زكي: فاطمة، كفر الشيخ /عابدين – شمس للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠١٠م .

من خلال مسيرة حياتهما تتكشف التحولات في علاقات البشر ومشاعرهم وأحاسيسهم، فإبراهيم يضفي عليه الزمن قسوته بعد الزواج، ربما – كما تبرر الكاتبة – محاولة منه في بناء أسرته والمحافظة على كيانه /كيانها، وفاطمة التي آمنت بالحب وحاولت أن تستخدمه سلاحها للوقوف في وجه صعوبات الحياة تتكاثر عليها المعوقات، لكنها لا تتخلى عن إيمانها، وهو الذي يصل بها إلى بناء أسرة يمكن أن يكون لها مستقبل متميز، ثم تستمر الرواية لرصد معاناة "ريم" في بحثها عن طريق وسط عالم يغلفه الزيف والازدواجية، وعلى الرغم من بساطة الحكاية إلا أنها يمكن اعتبارها نموذجًا لشرائح عريضة من البشر في انتقالها من الهامش إلى المركز، ومعاناتها التي لا تنتهي حتى بعد وفاتها.

تبدأ الرواية بالفتاة ريم جنينًا في بطن أمها، تحكي قصة ولادتها، فيما يشبه الفانتازي الذي يجعل الراوي يروي ما قبل وجوده الفعلي في الحياة:

"العملية حتموت الجنين اللي في بطنك".

نزلت من فوق السرير المتحرك تجري إلى باب المستشفى، ترتعد وتتمايل ببطنها المنتفخ، تضحك وعيناها تساقط دموعًا بلا تعمد للبكاء، وأنا أهتز داخل بطنها في سعادة لنجاتي من الموت.. فرحت بإنقاذ جنينها المسكين، لكني لم أفرح....." ص ٩.

وتنتهي الرواية – كذلك – بريم، وهي في الثلاثين من عمرها تبحث عن أحلامها، وتحاول حفر طريق لها في متسع الحياة الضيق:

"هكذا أخذتني عشر سنوات لتسلمني لعشر سنوات أخرى، حيث كنت أرى العالم من خلف حائط زجاجة رقيق، أخشى عليه من يدي الضعيفة تأثرًا من خوف فاطمة، الشديد على يدي، وهكذا أصبحت كالفراشات النادرة في حدائق أسطورية لم يلدها ماركيز، كزغرودة لم تطلقها روحي التائهة في الكون يوم زفاف وهمي، كنت جنينا موصولا بحبله السري بفاطمة، حتى وصلت لعامي الثلاثين، بدمعة

ساخنة على خدود الحياة المؤلمة من أعرف، أصبحت شقيقة كـأولاد الـشوارع الملاعين، أزهو بتدخيني الشيشة على رصيف العمر المسروق، أفخـر بقراءتـي للنجوم بلا خوف من صانعها ..." ص ١٠٢.

ومن الموضوعات التي وسعت الرواية الجديدة من الاعتماد عليها موضوع الممنوع والمحرم وتنويعاته السياسية والدينية والجسدية، ويمثل هذا التحول، السمة الغالبة على المنجز الروائي المعاصر في معظم البلدان العربية : مصر وسـورية ولبنان والسعودية وتونس والمغرب، وبخاصة لدى الكتاب والكاتبات الشباب، ففـي سورية على سبيل المثال تطالعنا أعمال سمر يزبك، في روايتيها (طفلـة الـسماء) ٢٠٠٢م و(صلصال) ٢٠٠٥م؛ لتشتبك مع الممنوع والمحرم من منظـور الطائفـة الدينية والأسرة العسكرية، ثم في رواية (رائحة القرفة) التي تعالج فيهـا الجـسدي بين المثليات، وتطالعنا أعمال خالد خليفة (مديح الكراهية) ٢٠٠٦م؛ لتفتضح عـالم المعتقلات والسجون السياسية والصراع بين الإخوان المسلمين والحزب الكـافر – بتعبير الرواية – في حلب، وتطالعنا أعمال منهل السراج في روايتها (كما ينبغـي لنهر) ٢٠٠٣م؛ لتقدم الممنوع والمحرم بين الإسلامي وغير الإسلامي مـن خـلال حكاية مدينة عربية مهملة تتألف من حارتين يفـصل بينهمـا نهـر همـا حـارة الإسلاموي نذير، وحارة غير الإسلاموي أبي شامة.

وفي لبنان تطالعنا بعض الأعمال الحديثة لرشيد الضعيف وإليـاس خـوري وبخاصة رواية (عودة الألماني إلي رشده) لرشيد الضعيف، ويتناول فيها موضوع العلاقات المثلية الجنسية، ورواية (يالو) لإلياس خوري التي تقترب من الموضـوع ذاته.

وفي المغرب العربي تتعدد الروايات التي تتخذ الممنوع والمحرم سبيلا لها، ومنها روايات : كمال الخمليشي (الواحة والسراب) ٢٠٠١م و(حـارس النـسيان) ٢٠٠٣م، وعبد الحكيم أمعيوة (بعيدًا عن بوقانا) ٢٠٠٧ م، ووفاء ملـيح (عنـدما يبكي الرجال) ٢٠٠٧م.

وفي مصر تتنوع الأعمال الروائية التي تتعامل مع ثالوث الدين والجنس والسياسة، وبخاصة في كتابات سيد الوكيل (شارع بسادة) ٢٠٠٨م، وطارق إمام (الأرملة تكتب الخطابات سرا)، وهناء عطية (تمارين الورد)، وأمينة زيدان (نبيذ أحمر) و(شهوة الصمت)، وطاهر الشرقاوي (فانيليا)، ومحمد صلاح العزب (وقوف متكرر)، وسعيد نوح (ملاك الفرصة الأخيرة)، وغير ذلك كثير من الأعمال والكتاب الذين تجاوزت كتاباتهم مجرد الإشارة إلى مشاهد القهر والظلم السياسي، أو التعبير عن الرجعية لبعض الفئات المتشددة دينيًا، أو الكتابة عن المشاهد الجنسية بالطريقة التي تناولها إحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس، ذلك أن الميراث المصري الروائي لم يترك مجالا لإمكانية معالجة هذه الموضوعات بالطريقة التقليدية على غرار قول عنترة (هل غادر الشعراء من متردم)، ولذا فإن التعامل مع هذه الموضوعات الآن لا بد أن يحمل مغايرة مع سابقه على مستوى التداول والآليات، وهنا يصبح الأمر أكثر صعوبة من أي واقع آخر.

في رواية "الأرملة تكتب الخطابات سرًا"[1] يأتي الموضوع مشتبكا مع الممنوع من خلال الوظيفة التي تمارسها الأرملة سرًا، وهي كتابة الخطابات الغرامية الملتهبة لمراهقات المدينة، وهنا يبدأ عالمها في التشكل، إذ يتوجب عليهن أن يحكين كل التفاصيل لها أولا:

"في وقت متأخر جدا من حياتها، اكتشفت ما يتعين عليها فعله حقيقة في هذه الدنيا، أن تكتب خطابات غرامية ملتهبة لمراهقات المدينة.. ليرسلنها إلى المحبين، مشفوعة بأمنياتها الصادقة بحسن الطالع.

"بعد أن أستمع إلى حكاية كل واحدة، وأحدد – بدقة – ما الذي عليها أن تكتبه، والأسلوب الملائم لشخصيتها وللشخص الذي تحبه.. سأشرع في كتابة الخطابات أولا بخطي المنمق الجميل، ثم أعطيها للفتيات ليعدن كتابتها بخطهن" ص١٣.

---

(١) طارق إمام: الأرملة تكتب الخطابات سرا – دار العين للنشر – القاهرة – ٢٠٠٩م .

هذا الحكي يدخل في إطار الممنوع من منظور قيم المجتمع وتقاليده وأخلاقياته، ذلك المجتمع الذي يمنع الحب بين الرجل والمرأة بكافة أشكاله، إلا الشكل الوحيد وهو الزواج، أي أن من لن يتزوج فليس له حق معرفة الحب، كما أن الحب سيصبح عاطفة معطلة، وعندما يأتي أوانه فليس من المستبعد أن يكون قد مات من مشاعر الإنسان.

وهنا يصبح الحكي بين المراهقات والأرملة لذة، ومدخلا من مداخل التعبير عن الجسد ورغباته، أن تعيش الأرملة، اللذة عبر الآخرين، وهو ما يحيلها إلى استرجاع قصة حياتها كاملة، عبر حكيها لتلميذاتها تارة، وعبر استدعائها على مستوى الحلم، وعلى مستوى اليقظة تارة أخرى:

"كانت في نظر الجيران مجرد امرأة تنتظر الموت، ترتدي على الدوام فساتين حداد سوداء، لا تخلو من زهور لم تكن مرئية – رغم أنها مطرزة بعناية ودقة – ذلك أن الزهور كانت سوداء أيضا، لم يكن يخطر على بال أحد أن مثل هذه المرأة لا تزال تحتفظ بقلب مراهقة تتهيأ للحب، ولم يلحظ أحد أنها على الرغم من جسدها الشائخ، فإن شفتيها كانتا لا تزالان مشدودتين" ص.١٤

وبين نظرة المجتمع ونظرتها هي، يختلط الواقعي بالخيالي فترتبك الشخصية، وترتبك حياتها، ويختلط الوهم بالحقيقة في وعيها، ولا تعود إلى سياقها الطبيعي إلا في نهاية الرواية عندما يحقق الجسد رغبته ويرتوي في ملابسات غريبة كان الجسد يسعى إليها بوعيه، في حين يسعى عقلها بوعيه للتعرف عن قرب على مقبرتها:

"وصلت أخيرًا إلى مقبرتها. مرت بيدها على اسمها المحفور في الواجهة، والآيات التي تطلب لها الرحمة، وتاريخ مولدها، هيء إليها أن تاريخ موتها الشاغر قد امتلأ، ولكنها لم تستطع تمييزه في العتمة التي صارت محكمة، شعرت بجسدها باردا، ورغم لفحات الهواء الثلجية إلا أنها لم تكن قادرة على تشمم شيء سوى أنفاس الرجل المعبأة بالتبغ والكحول" ص١٤.

شخصية الأرملة هنا تقع في الصراع الذي يفصل بين الجسد والعقل، فالجسد يعرف مطالبه ويسعى لتحقيق طريقه، والعقل يعيش منتظرًا نهايته بالموت، غير أن تحقيق الجسد لغاياته يكشف للعقل عن خديعته في كل ما سبق، إذ يكتشف فجأة أن ما كان يبحث عنه هو راحة الجسد، وتلك إحدى غايات البشر وحقائق الحياة الغائبة عنهم على الدوام.

وفي رواية "معبر أزرق برائحة الينسون"[1] لياسمين مجدي، يأتي الموضوع حول حياة القابعين تحت الأرض في علاقتهم بكل ما هو فوق الأرض، من خلال رصد حياة مجموعة من الموظفين يعيشون طوال وقتهم تحت الأرض، حيث يعملون ببيع التذاكر للركاب في إحدى محطات مترو الأنفاق في القاهرة، وعلاقتهم بالممنوع والمحرم، متمثلا في الجسد والمرأة على وجه الخصوص، وصراعهم مع وعيهم ومع أوهامهم التي لا تتسع هي الأخرى إلا بحجم الحيز المكاني الذي يعيشون فيه، ومع الكون من حولهم.. تصف على لسان الراوي حركة المارة عبر الشباك الزجاجي الذي يجلس خلفه:

"يهرعون في تكتلات أمامي، يكون حظه طيبًا من كان معه اشتراك، ينزل مباشرة إلى الرصيف، بينما الآخرون يتجمعون بوجوههم المبللة أمام شباكي، ويجرون متزاحمين عند المكنتين الوحيدتين العاملتين، وأنا منشغل بأستك ملابس الفتاة الداخلية الظاهر من بنطلونها، وهي تهرب من المطر مع صديقتها لأكتشف أنهما يرتديان لون الملابس الداخلية نفسه، فلا أعي عدد التذاكر ولا النقود التي آخذها من الزبائن.. أمتلىء بالحرارة وأفكر أن أضغط على زر الهواء البارد لعله يعمل لمرة واحدة، ذلك التكييف الكائن خلف مكتبي، البديل الآخر أن أفجره، فتتحول الغرفة كلها إلى نار، ويتصاعد الدخان، فلا أترك كل هؤلاء الموجودين خلف الشباك الزجاجي يقتحمونني، ويتركون أساتك ملابسهم الداخلية..

---

(١) ياسمين مجدي : معبر أزرق برائحة الينسون – كتاب دبي الثقافي – الإمارات العربية المتحدة – ٢٠٠٩م .

شعورهم.. طين أحذيتهم في قلبي، ويرحلون حيث يختفون شيئا فشيئا حين ينزل بهم السلم الكهربائي إلى الرصيف.. منهم من يعود بعد أيام أو ساعات عبر السلم الكهربائي الآخر ليرتقوه برؤوسهم" ص٢٦.

فهذه الشخصية ومثيلاتها من أبطال الرواية يرون العالم من منظورهم الضيق، ويعبرون عن أحلامهم المتواضعة من خلال حركة الآخرين، فكل شيء من حولهم يتحرك، الناس، والقطارات، والسلالم الكهربائية، إلا هم يجلسون هناك يحاولون فهم أنفسهم، وفهم ما يدور حولهم، ويشغلهم الجسد، والجنس، والمرأة، ولا يعنيهم من العالم أي شيء آخر، لا التطور، ولا الحروب، ولا ما تعلن عنه الحكومات من حلول للأزمات، ولا أي شيء سوى الاستقرار المتواضع مع المرأة، وحتى مشكلاتهم في العمل وفي المجتمع تحيل في نهاية الأمر إلى مشكلات متعلقة بالمرأة على نحو أو على آخر.

ويدور موضوع رواية "طرشقانه" لمسعودة أبو بكر، حول شخصية الرجل المخنث (الطرشقانه) الذي لا ينكر طبيعته ويعلن عن وجوده وحقه في الحياة كما يحلو له، ويجادل الآخرين في هذا الحق، ويجادل الثقافة العربية في نظرتها إلى المخنث وفي مفاهيمها القارة عن الجسد والحرية الجسدية.

كما يدور موضوع رواية سمر يزبك "رائحة القرفة" حول علاقة العشق النسائية المثلية بين امرأة وامرأة، ومفهوم الخيانة في الحب المثلي، ويدور موضوع كثير من الروايات السعودية حول المحرم والممنوع وبخاصة الجسد، وكشف المستور عنه من ممارسات تحدث في المجتمع العربي، وهو الموضوع الأكثر حضورًا في الرواية السعودية على نحو متسع، وستأتي مناقشة ذلك في الفصل التالي.

إن هذه الموضوعات، وإن كانت تمثل شريحة من الكتابة الروائية – وهي غير قليلة– فإنها تؤكد اختلاف موضوع الكتابة الروائية وتخليه عن معالجة القضايا التي كانت تهتم بها الرواية العربية من قبل.

٤- الشخصية في الرواية الجديدة:

شهدت الرواية الجديدة تحولات في مفهوم الشخصية ورسم ملامحها عبر البناء الروائي، وتنوعت آليات ذلك بين بناء شخصية متوترة غير محكتمة إلى نمط من أنماط الشخصية التي تم اعتمادها في علوم السرد والرواية السابقة، وإنما شخصية معبرة عن الحياة المحيطة، حيث لم يعد البطل (الشخصية الرئيسة في الرواية) منشغلا بتقديم النموذج المعبر عن البطولة في كفاحه ضد القوى الخارجية أو الداخلية، ولم يعد هو النموذج الأبرز الذي يحدد قضية وهدفًا يسعى من أجل تحقيقه، وإنما قدمت الرواية الجديدة نماذج لأبطال ليست لديهم قضية كبرى ولا موقف يسعون إليه، لم تعد قضايا التغيير والبحث عن الحرية ومحاربة الاستبداد والقهر والظلم هو ما يعنيهم، وإنما كل ما يعنيهم هو البحث عن الذات، واكتشاف أنفسهم من خلال هذا العالم، ومحاولة فهمه (وهو ما يستجيب مع الفلسفات المعاصرة، وبخاصة فلسفة ما بعد الحداثة)، وفي أحيان كثيرة ممارسة الحياة كما هي دون التفكير في المصير أو المستقبل أيا كانت الأفكار التي تتبناها الشخصية، لأنها معنية فقط باستمرار حياتها كما هي عليه دون رغبة في التغيير.

ومن جهة أخرى تحررت الرواية الجديدة تمامًا من كلاسيكيات مفهوم الشخصية التي كرست لها الرواية السابقة عليها، فلم يعد هناك اهتمام بوصف ملامح الشخصية الجسدية، وإنما أصبحت هذه الملامح تتكون عبر الأحداث، وتدخل هذه الأحداث في سياق العمل ذاته، وتذوب الشخصية في سياق الأحداث، وهو ما يفيد في اختزال الكثير من الوصف والسرد كما كانت عليه الحالة في الكتابة قبل الجديدة.

فعندما يقدم سيد الوكيل، شخصية موظف السجل المدني في روايته شارع بسادة، فإنه لا يعتمد على مجرد الوصف الخارجي للملامح، وإنما يقدم الوصف

عبر دلالات تأويلية، وأفعال تدل على شخصيتها، فالأوصاف الخارجية لا تدل على الشخصية، وإنما الذي يموسقها في سياق البناء الروائي هو الأفعال، يقول[1]:

هذا موظف السجل المدني ستتعرفون عليه بسهولة، بدين، أصلع، له بنطال واسع يتدلى حزامه تحت كرشه، فيترك براحًا لخصيتين مصابتين بالدوالي، مبتسم بلا سبب، لا يكف عن الابتسام، حتى لهؤلاء الذين يعرف أنهم يضحكون من مشيته، أو الأطفال الذين سيجهرون باسمه الحركي "أبو قليطة" في غفلة من الكبار الذين يحترمونه بالرغم من مخاوفهم أن تنخدع النساء بالذي بين فخذيه يتدلى ....

الناس عادة تضع في درج مكتبه شلنا أو بريزة تقديرًا لخطه الجميل، وربما يعملون ذلك تقديرًا لذلك الذي بين فخذيه"

إضافة إلى أن هذه الشخصية لا تحتل من الرواية أكثر من هذه المساحة، وعبر وصفها يأتي دورها الذي ينتهي سريعا، وهو دور ليس خاص بالشخصية، وإنما يخص الوعي العام للكاتب وللعمل الروائي، وللأفكار التي يتأسس عليها العمل، ويتعلق بأفكار المجتمع وثقافته الشعبية، ويشير على نحو ما، إلى موضوع الجسد وتحولاته المعاصرة في حياتنا، من تحول في الأخلاق وخوف الرجال من غواية نسائهم، وتحول في قدرة الرجال أنفسهم في الإيفاء بمتطلبات النساء وما يرتبط به من قضايا الضعف الجنسي، ومن الإشارة إلى الممنوع والمسكوت عنه الذي يعرفه الجميع ويقومون بأفعالهم انطلاقا من الوعي به.

ويأتي نمط آخر من أنماط الشخصية التي تبنتها الرواية الجديدة، وهو نمط الشخصية غير محددة الملامح، متحولة على الدوام، ولا تتوقف عن تحولاتها، مثل روايات تمارين الورد، والأراولا، وأن ترى الآن، وفانيليا، ووقوف متكرر، وفاصل للدهشة، وغيرها ... ففي رواية الأراولا، تكشف الشخصية عن تحولاتها عبر السرد، تقول[2]:

---

(١) سيد الوكيل : شارع بسادة – ص ١٠، ١١.

(٢) منى الشيمي : الأراولا – سلسلة إبداعات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٦م.

منذ أيام تخيلت أني "أوفيليا"، وأن القدر لم يرد لي الموت في ذلك الموضع من الرواية، وأنني أعاند "شكسبير"، وأضع فكرة جديدة كبذرة في عقل "هاملت"، ومن نوع البذرة تنمو الفكرة المغايرة لحقل الأفكار بعقله، وبطول الرواية تنمو تلك الأفكار، وقبل الفصل الأخير، أدرك "هاملت" أهمية أن يحيا الإنسان بلا فلسفة، فكان منهجا فلسفيًا تقدميًا جديدا، وربما رغبت فيه أنا، سار "هاملت" على صراطي المستقيم حتى النهاية، ولم أرد أن أغضب "شكسبير"، فتدثرت بالثرى كما رغب، ولكن أليس من الأفضل أن أموت و"هاملت" عاقل؟ أليس تخير وقت موتي – روائيا – يناسبني أفضل؟

هذا مشهد واحد من مشاهد تحولات الشخصية البطلة (الذات الساردة) في الرواية، والتي تنتقل على الدوام عبر وعيها الداخلي بين شخصية أدبية تارة، وشخصية واقعية مهزومة تارة أخرى ، وشخصية راصدة لوعي الفتيات من حولها تارة ثالثة، ورابعة وخامسة بما يجعلها شخصية غير نمطية وغير تقليدية على نحو ما عرفت الرواية.

كذلك الأمر في رواية "معبر أزرق برائحة اليانسون"، يجتمع عدد من الشخصيات في مكتب بيع تذاكر محطة مترو أنفاق العتبة، لا يربط بينهم جميعا رابط سوى امتلاك كل منهم لأزمة نفسية تطارده.. الراوي بائع التذاكر، هجرته والدته وتركته مع أب مريض عاجز مصاب بالزهايمر، يتحمل هو أعباءه بكل تفاصيلها، إضافة لأعباء نفسه وهمه الثقيل في شعوره الدائم بالوحدة، وتقوقعه داخل دولاب ملابسه في الظلام يعيش عالمه ويثرثر مع نفسه، ويعيش أحلامه التي تصبح هي واقعه في النوم والصحو، وعندما يحب سبأ، الفتاة التي تسكن في الشقة المقابلة يدخلها إلى عالمه في الدولاب المظلم، لكنها تتركه وتتزوج بمجرد تخرجها.

وعبد البديع، مدير المحطة قصير القامة، لا تصل أقدامه إلى الأرض عندما يجلس على الكرسي، يتزوج من امرأة مطلقة أطول منه بكثير، كان يحبها ثم

تزوجت آخر، وأنجبت بنتًا، وبعد وفاته تزوجت من عبد البديع، فعاش في سـعادة، وبخاصة بعد إنجابها ولد له، غير أن كل هذه السعادة تتبدل عندما يدخل خفية عليها فيسمعها تحادث ابنتها من زوجها الأول وتخبرها بما يصدمه:

"سقطت كل أوراق الأخبار على أرض الحجرة، وظلت كلماتها لابنتها تتردد في أذنيه. كانت تخبر ابنتها أن أباها أفضل من أي رجل آخر، وأن عبـدا لبـديع وضعه الله كالظل في طريقهم ليحميهم من الطمع في أرملة وابنتها" ص ٥٢.

أما "كونو" زميل الراوي، فإنه يعاني من الضعف الجنسي ورغم ذلك فـإن انشغاله في الحياة دوما بالنساء والفتيات، يسعى للحصول علـى أرقـام هـواتفهن ويبيعها لمن يريد تبعا لنوع الخدمة، فمن تكتفي بالحكي يباع رقم هاتفهـا بعـشرة جنيهات، ومن تفعل أكثر من ذلك يرتفع معها السعر، ولا مانع من بيع الرقم الواحد لأكثر من فرد كل تبع حاجته:

"غالبًا ما ألمح في يده مع التذاكر الصفراء ورقًا أبيض يدفعه للزبونات، ثم يفتح جهازه المحمول، وينقل ما هو مكتوب في الورقة، ويستمر بعدها في تلقـى الرنات والمكالمات، ويضع قطعة الخشب أمام شباكه حين ينشغل بالقهقهـة فـي أحد جوانب الحجرة، ويتسرب إلى أذني أسماء أعضاء من الجسد وألوان وكلمات" ص ٢٣، ٢٤.

وتأتي شخصية غبريال زميلهما الرابع الذي يعيش بمأساة أخيه عندما تزوج من امرأة تعشق الرجال، ولم يستطع تطليقها بحكم قانون الدين المسيحي (ما جمعه الله لا يفرقه الإنسان)، وعندما يكتشف الزوج ذلك من الآخرين الذين يعلمون جميعا لا يجد أمامه حلا سوى الانتحار، فيرحل تاركًا لغبريال ميراثا مؤلمًا يجعله يخـاف الارتباط بأية امرأة حتى لا يكون مصيره كأخيه.

إن هذه الرواية في إجمالها لا تنشغل بسرد أحداث تتنامى لتشكل قصة على نحو ما كانت تفعله الرواية عبر تاريخها، وإنما تنشغل بتحليل الشخصيات الأربـع

تحليلا نفسيًا على مستويات عدة في صورة أشبه بأصوات الشخصيات المسرحية المعبرة عن ذاتها من خلال الحكي، وهو ما يجعل الشخصيات تتجاوز مجرد الإسهام في تشكيل الأحداث إلى أن تكون هي الأحداث ذاتها.

وفي رواية "جروح الأصابع الطويلة"(١) لسهى زكي، تأتي الشخصيات مستمدة من الهامش تماما، شخصيات مهزومة، وعادية جدا، وقد تصل إلى مرحلة المحو التام من ذاكرتنا، لكنها تمثل شرائح عديدة في المجتمعة وقد لا نراها رغم تعاملنا اليومي معها، ولكن عين الراوي تراها.

تحكي الرواية عن شخص عانى الكثير من المتاعب في حياته، تمرد على بيئة متواضعة تعانى من الفقر والجهل، وخرج منها بعقل واع ومرض ينهش في قلبه، لم يتأثر بقهر أخيه الأكبر وتعذيبه له ومنعه من مواصلة دراسته، لصالح تحويله إلى "صنايعي" مثله، ولم يتأثر بأمه التي استعذبت ألمه، ورفضت علاجه بجهلها ورضيت بأن يتحكم فيه إخوته، ثم عندما يصل للإصبع الثالث ويرتبط بفتاة تدجن الوهابية عقلها، فتطلب منه أن يتغير ويلتزم ويصلى ويترك القراءة والكتابة والفن، فكل ذلك حرام .. يتعجب منها، فهي تطلب منه ذلك وهي تمارس معه الجنس، وتهجره بالفعل، فتكون تلك هي الصدمة الأولى، التي تصيب عقله في عدم قدرته على فهم التناقضات البشرية، وتصيب جسده في زيادة مرض قلبه العضوي، ويبدأ رحلة مريرة على أسرة المستشفيات، غير أنه يهرب من المستشفي قبل إجراء الجراحة لتغيير صمام في القلب خوفًا من الموت وحيدًا، فلا أحد يشاركه أو يواسيه، ويخرج إلى الوسط الثقافي، غير أنه يتعجب من سلوكياتهم وحديثهم المتواصل عن أنفسهم في المقاهي، فمتى يقرءون، ومتى يكتبون.

(١) سهى زكي: جروح الأصابع الطويلة – الدار للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م .

وتمضي حياته، فيحب فتاة يلتقيها في إحدى الندوات الأدبية، ويغامر بمرض قلبه ويتزوجها، وينجح لبعض الوقت، فيصدر كتابه الأول، وينجب طفلة تكمل أصابعه العشرة، غير أن قلبه يأبى مواصلة المسير معه، فيموت ويترك إصبعا صغيرًا يسأل عنه، ويكمل مسيرته.

"ريبيكا لم تكن ذكية بالقدر الكافي حتى تفهم أنه لن يعود.. مسكين ماركيز صدق أن ريبيكا تستطيع الصمود حتى يعود لها حبيبها المفقود، لكنني لن أرتكن في الزاوية أو ينقضم ظهري كبطلات ماركيز، ولن أحزم وسطي بحزام العفة الخانق.. إن ما علي ببساطة أكثر أن أعيش معه دائما ..تحوطني ذراعاه الهلامية، تقبلني شفتيه الأسطورية، فتاي الأسطوري يعيش معي طول الوقت، ولا أعرف كيف لا يمر يوم دون الرجوع لحضنه على فراشي آخر الليل.. أذكر جيدا تلك الرعشة التي انتابت جسده في الأيام الأخيرة...

كان كله يهتز من ضربات قلبه التي لم يحتملها الجسد النحيل، افتقد كل رعشاته حتى رعشة المرض، ها أنا أتحرك هنا وهناك أحمل على يدي طفلته الأثيرة، تسألني سؤالا واضحًا بلا علامة استفهام ..بابا ..بابا؟

تشير على من يشبهون أباها في تعجب ..بابا ..بابا؟

ليست لدي إجابة .. غير أنه كلما مر الوقت أشعر بالفقد ... ص١٢٦.

وعلى الرغم من تدخل ما هو ذاتي في البناء الروائي، إلا أن الرواية استطاعت رسم مشهدية الحياة لكثير من البشر الذين يبحثون عن طريقهم في الحياة، ويمرضون، ويعانون، ويتحدون الظروف، وربما ينجحون، لكن الحياة تأبى إلا أن تعذبهم، وتعذب من يحبهم بهم.

كم من حكاية نعيشها في محيط معارفنا تتشابه مع تلك الحكاية؟ وكم إصبعا عشناها تساوى عددًا من الشهور، أو عقدًا من السنين، وربما عددا من الأيام، لكنها كانت باقية تركت أثرًا في حياتنا، أو تركها الآخرون هم في حياتنا نحن ورحلوا؟

٥- الراوي وحضوره في الرواية الجديدة:

ثمة فارق بين الراوي والروائي، فالروائي حاضر بالضرورة في كل شخصيات وأفكار وأحداث الرواية، إذ هو صانع لها ومحركها تبعًا لرؤيته، أما الراوي فهو حضور متخيل يستدعيه الروائي ليقوم بعملية السرد (الأنا الثانية للمؤلف أو الكاتب الضمني)، ومن ثم فهو حاضر بالضرورة في كل عمل سردي، غير أن حضوره عبر مادته التي يرويها قد تنوعت أشكاله من مجرد كونه ناقلا للأخبار انطلاقًا من الموروث الشفاهي والإخباري العربي[١]، إلى كونه حاضرًا بذاته في الرواية، إلى كونه حاضرًا عبر إحدى الشخصيات، وقد حددت علوم السرد أنماط الراوي وموقعه من عملية السرد وعلاقته بالشخصية الحكائية (موقع الراوي من شخصياته) في ثلاثة أشكال، هي[٢]:

- الراوي العالم بكل شيء (الرؤية من خلف)، ويستخدم الحكى الكلاسيكي هذه الطريقة معتمدا ضمير الغائب "ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، لأنه يستطيع أن يصل إلي كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلي سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك

---

(١) من أمثال الرواة الناقلين للأخبار في التراث العربي : شهرزاد في ألف ليلة، وعيسى بن هشام في مقامات الهمذاني، وأبو الحسن بن القارح في رسالة الغفران للمعري، ومنه ما يرد في مفتتح الحكي في السير الشعبية مثل جملة "قال الراوي".

(٢) يعد تنظير جان بويون في كتابه "الزمن والرؤية" هو المؤسس لهذا التقسيم الثلاثي للراوي وموقعه استفادة من أبحاث علم النفس، وتبعه فيما بعد تودوروف، ثم بقية علماء السرد .. يمكن العودة في ذلك إلى:

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - ١٩٨٩م - ص٢٨٨.

- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) - المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ط٣- ١٩٩٣م.

التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"[١]، وهو نمط يناسب الأعمال التي تعتمد البطل الأوحد (روايتي الشخصية والحدث).

- الراوي المحايد (الرؤية مع) وتكون معرفة الراوي علي قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم الراوي أية معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، والعلاقة التي تقوم بين الراوي وشخصياته تقوم أيضا بين القاري وتلك الشخصيات"، وتتبناه عادة الروايات الواقعية، ويتم استخدام ضمير المتكلم (أنا) أو ضمير الغائب، والراوي علي هذا الأساس إما أن يكون شاهدًا علي الأحداث، أو شخصية مساهمة في الحكاية نفسها (القصة).
- الراوي الخارجي (الرؤية من خلف)، وتعتمد أسس النظرية السلوكية (في علم النفس)، ويكون الراوي موضوعيًا معتمدًا علي الوصف الخارجي أي وصف الحركات والأصوات والألوان، حيث لا يقدم الراوي إلا ما يتوصل إليه بحواسه (السمع والرؤية واللمس والتذوق.. إلخ) ولا يعرف إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية.

وهذا النمط الأخير هو ما تبنته الرواية الجديدة، حيث يكون هناك أكثر من راو يسرد الأحداث في الرواية الواحدة (الراوي المتعدد)[٢]، إذ يتم تقديم الأحداث من خلال وجهات نظر متعددة تصل حد التباين والتعارض أحيانا، حيث يرى كل راوي الحدث من رؤيته الخاصة ويقدمه كما يراه، وتوصف الرواية المنتمية لهذا الاتجاه "بالرواية (الشيئية)، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث، هناك غالبًا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية، مع غياب أي تفسير أو توضيح. والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائماً أمام كثير من المبهمات، وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة"[٣].

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي – مرجع سابق – ص٤٧.

(٢) استخدم نجيب محفوظ، هذا النمط في كثير من رواياته، ومنها رواية ميرامار، حيث كانت الأحداث تروى من وجهات نظر متعددة.

(٣) حميد لحمداني – بينة النص السردي – مرجع سابق – ص ٤٨.

من هذا الوعي تأتي رواية "سحر التركواز"[1] لمي خالد، حيث يتم الحكي عبر تعدد الرواة "نيرفانا" الراوية البطلة، و"ليلى المصري" الراوية التي تظهر وتختفي، وتلتقيان في نهاية الرواية مع تجميع خيوط الأحداث، التي لا تكتمل عبر المشاهد السردية عن قصدية في البناء السردي من قبل الروائية.

وتتبني الرواية منذ بدايتها على خطين يتوازيان أحيانا ويتقاطعان أحيانا ويتعارضان أحيانا، ولكنهما يسيران في إطار من المساءلة الفلسفية لمفردات الكون، ويتكآن على عالم من الأحلام والفلسفة والألوان وتفسيراتها وعلاقاتها بالحياة، والأحجار الكريمة وارتباطها بالنفس البشرية وبالأجرام السماوية وبالجانب الخفي والروحي والأسطوري في حياة الإنسان، فقليلون أولئك الذين يمتلكون أسرار الألوان والأحجار الكريمة، وهم أنفسهم من يعيشون حياة أخرى غير التي نعيشها، ويشعرون بما لا نشعر به نحن العاديون، تقول على لسان ليلي:

وفي المساء وسط الجلبة المفرطة للأصوات المرتفعة والحروف المتشابهة المتطايرة وبقايا الكعكات الملونة المهروسة في صحون متناثرة – قدمت لي كارتا متعدد الأبعاد رسمته بنفسك على شكل باب رمادي مفتوح على عالم رحب مملوء بنقوش نباتية من الفن الإسلامي .. ورود تتدرج في زرقتها من اللبني السماوي والتركواز حتى الأزرق النيلي..

قلت لك كم هو رائع أن توجد ورود زرقاء ، فأجبتني "في الفن لازم نتعلم نشوف الحاجات برؤيتنا احنا"

فضضت الظرف لأجد هديتك الأولى الحقيقية لي .. عقدا رقيقا به فصان من التركواز يحتضنان فصًا من "اللابيس لازولي" الكحلي الداكن، كانت لدي هذه المرة القدرة على قراءة تعويذتك الثانية، كتبت لي في ظهر الكارت:

---

(١) مي خالد: سحر التركواز – دار شرقيات – القاهرة – ٢٠٠٦م.

رسمت لك بابًا مفتوحًا على الجمال، فاطرقيه .. أهديتك فصين من الفيروز، وفصا من "اللابيس لازولي"، زرقة اللابيس الداكنة ستناديك إلى الخلود، إلى الحني، للنقاء والنفوذ الروحاني.

زيني رقبتك بالتركواز لتنعمي بروعته، ليحميك من المجهول، وليجمل إحساسك بالحكمة والمعرفة، وليجعله شافيا لأمراض روحك ومسرة لعينيك" ص ٣٠.

على هذا النحو تلتبس الرواية مع معرفية تحيل إلى الفلسفي والأسطوري والميتافيزيقي، والباراسيكولوجي وتناسخ الأرواح، والقوى الخفية في الكون، في إطار من البناء الفني الروائي غير التقليدي في حضور الراوي، وغيابه، وتعدد حضوره، وتماهيه مع المروي عنه، ومع الشخصية الأخرى الموازية "نيرفانا" في كثير من الأحيان.

تبدأ الرواية بمحاسبة ليلي نفسها على مسؤوليتها تجاه محاولة نيرفانا الانتحار غرقًا بالسباحة في منطقة دوامات وهي لا تجيد السباحة، ويتصادف مرور قارب سريع يصطدم بها فيشج رأسها، وتنقل إلى المستشفي في حالة غيبوبة، لتبدأ ليلي في سرد مناطق الالتقاء بينها وبين نيرفانا، ويبدأ التواصل الروحي حتى عبر الغيبوبة.

التداخل بين الراوي والروائي:

تعمد كثير من الروايات الجديدة إلى إحداث تدخل من الراوي في سرده للأحداث، بحيث يغير موقعه ويخرج عن سياق الحكي إلى سياق الحكم، أو التوضيح، بما يؤدي إلى الاختلاط بين صوت الراوي وصوت الروائي وصوت الشخصيات، أو يبدو كما لو كان ذلك أحد تحولات الراوي دخل نصه، وهو ما تقوم به كثير من الأعمال الروائية المنتمية إلى حداثة السرد والرواية الجديدة، وقد يكون مقبولا على نحو إيجابي أحيانا، وقد يكون خارجًا عن سياق العمل في أحيان أخرى.

في رواية (أحزان الشماس)[1] لسعيد نوح، يظهر صوت الرواي خارجًا عن سياق المروي عنه في أكثر من موضع من الرواية، ومنها ما يعلق فيه على حدث موت مينا، فيقول:

"لماذا تموت الطيور الجميلة، مينا هو أجمل شخصية داخل الرواية. فلماذا يموت دون الأب بشاي مثلا وهو الذي تجاوز الثمانين، أو على الأقل الأب جرجس ذلك الأعمى الذي أخذ من الحياة كثيرًا، ثم كان هذا السؤال الأكثر دافعًا للدموع: لماذا في هذا التوقيت من العمر؟ مينا لم يبلغ التاسعة عشر، فلماذا يلعب عزرائيل تلك اللعبة القذرة؟ ولماذا يسكت الرب على تلك الألعاب الصبيانية من ذاك الملاك؟

ورغم أنني طرحت هذين السؤالين، فإنني حتى الآن لا أعرف لهما إجابة، غير أن الله يحب الصالحين......." ص ١٥٠.

فالصوت المتحدث هنا ليس صوت الراوي السارد، وإنما هو صوت خارجي يعرف تمامًا ما يعرفه الراوي السارد، ويحاكمه.

وفي رواية "معبر أزرق"، يظهر صوت يعلق على الأحداث بين حين وآخر، ومنه ما يرد في ختام الرواية (مراقبة الشخصيات التي تحدثت عنها الروائية في المترو والتعايش معها، والتعليق على ما تقوم به من أفعال ... إلخ).

وهو ما يحدث في نهاية رواية "عشق البنات" لهويدا صالح، عندما يظهر صوت لراوية ثانية يحاكم الراوية الأولى على أساليب سردها وبنائها لشخصيات الرواية، والتحكم في مصائرهم على النحو الذي سارت عليه الأحداث، ويطرح بدائل أخرى لمواقف بعينها في الرواية كان ينبغي لها أن تحدث، وهو ما يجعل المتلقي يدخل في لعبة الحكي بدوره، ويمارس إمكاناته في إعادة بناء العمل من جديد.

---

(١) سعيد نوح: أحزان الشماس – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠١٠م .

٦- الحكاية وطرائق الحكي:

تشير طرائق الحكي إلى جوهر علم السرد، فالسرد **narration** يتحدد مفهومه على أنه الطريقة التي يتم بها الحكى، أو الكيفية التي تروى بها قصة أو حدث مـا، وهو ما يستدعي بالضرورة الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة في ذلك وأولهـا اللغة ومن ثم طرق تأليف الكلام، وأساليب نظمه في سلك واحـد وعلـى أشـكال مختلفة، فالحدث الواحد يمكن حكيه بطرق عدة (وكذلك الأمر بالنـسبة للقـصة أو الرواية)، وهذه العملية هي جوهر السرد وحقيقته، وهى التي يتم الاعتماد عليها في تمييز أنماط الحكى وفي رصد تحولاته وبنياته ودوالها.

وبما أن الحكى يقوم عادة على دعامتين أساسيتين (أن يحتوى علـى قـصة تضم أحداثا معينه، وأن تتعين الطريقة التي تحكى بها القصة) وبما أن السرد يرتبط في مفهومه بالحكي" ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد علية في تمييز أنمـاط الحكى بشكل عام"[١].

فالقصة في مفهوم السرد لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيـضا بالـشكل أو الطريقة التي يتم تقديم هذا المضمون بها، وهو ما التقطه "كمال أبـو ديـب" فـي اعتماده على مقاربة فلاديمير بروب، التي أسس فيها لفكرة الوظائف[٢] واعتمادهـا مدخلا للكشف عن بني الحكايات الشعبية في كل التراث العالمي، وعمل أبو ديـب، على نقلها إلى الشعر الجاهلي وتحليله بنيويا، للوقوف على التشابه بـين الوظـائف السردية في التراث الشعبي والوظائف الـسردية فـي البنـاء الـشعري العربـي الجاهلي[٣].

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي -سابق – ص ٤٥.

(٢) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية – ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر – النادي الأدبي الثقافي – جدة – ١٩٨٩م.

(٣) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة – ١٩٨٦–ص ٢٥.

ولكن تبقى مقاربة الوظائف غير قادرة على تقديم تحليل لآليات اشتغال عناصر السرد في البناء القصصي أو الشعري، فهي ترصد الأنماط الرئيسة والثابتة التي تخضع عند محاولات الإبداع فيها إلى قانون التبديل والتغيير، أي تبديل وتغيير الأماكن، وليس إنتاج آليات جديدة، وأنماط سردية جديدة، بمعنى أن الوظائف تستطيع إنتاج حكايات جديدة، ولكنها لا تستطيع إنتاج سرود جديدة.

وهو ما أشار إليه رولان بارت(١) في رؤيته لأنواع السرد في العالم بأنها لا حصر لها، وأن كل مادة تصلح لكي تتضمن سردًا، "فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية – كانت أم مكتوبة – والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة وفي الأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والبانطوميم، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما الكومكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا، حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد"(٢).

من هذا المنطلق وغيره تشكل وعي كتابة الرواية الجديدة، فتنوعت اتجاهات وأشكال كتابتها، والحكاية وطبيعة النظر إليها، وطرائق الحكي ومستويات التعامل معها.

---

(١) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية – ترجمة أنطون أبو زيد – منشورات عويدات– بيروت – ١٩٨٨– ص٩٥.

(٢) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد – (ترجمة : حسن بحراوى ، بشير القمري ، عبد الحميد مقلد) – سلسلة ملفات – منشورات اتحاد كتاب المغرب– ١٩٩٩م– ص٩.

أولا – الحكاية:

كانت الحكاية وحبكتها هي الأساس الذي تتمايز به رواية عن سواها، سواء كانت هذه الحكاية تدور حول قصة عاطفية أو سياسية أو اجتماعية أو تاريخية أو فلسفية أو بوليسية ... إلخ، وكانت الحكاية تنطلق عادة من حادثة رئيسة واحدة، تتفرع منها أحداث ثانوية أخرى متعددة، وتدور حول بطل أو اثنين، وتأتي بقية الشخصيات للقيام بدور مساند لهاتين الشخصيتين الرئيستين.

أما الرواية الجديدة فلم تعد تحتفي بالحكاية على النحو الذي كان سابقا عليها، بل عمدت إلى التخلي عن الحكاية والحبكة وخلخلة المرتكزات التي ظلت مهيمنة لسنوات في طرائق الكتابة، وهذه طبيعة الأدب والرواية على وجه الخصوص في قدراتها غير المحدودة على استيعاب التطورات وابتكارها لحداثات جديدة على الدوام ، وكما يشيع في الدراسات النقدية أنه "لم يعد يتعلّق الأمر بكوننا نملك "حكاية" نريد سردها، وعلينا أن نختار نظامًا للسرد، بل يتعلق الأمر أساسًا بالاشتغال على نظام تتولّد عنه "حكاية" في النهاية "(١).

ومن ثم ظهرت روايات عدة لا وجود فيها لحكاية محددة يتم حكيها عبر الرواية، وإنما هناك مشاهدات ورؤى ترصدها ذات ساردة، وتنتقل بها من مشهد إلى مشهد على طريقة الكشف الشعري، وإلى ذلك تنتمي أعمال، منها: سحر التركواز لمي خالد، وتمارين الورد لهناء عطية، وشارع بسادة لسيد الوكيل، وشهوة الصمت لأمينة زيدان، والأراولا لمنى الشيمي، وفانيليا لطاهر الشرقاوي، ووقوف متكرر لمحمد صلاح العزب، وغيرها كثير.

ثانيا – طرائق الحكي:

تحدد عبر تاريخ الكتابة الروائية عدد من الطرائق والتقنيات التي يمكن اعتمادها في سرد الرواية، مثل الوصف المجرد (الحكي عن .. من الخارج أو مع

---

(1) Jacques Jouet, Léecrivain artisan des mots, Encyclopedia Universalis, Le Grand Atlas des littératures, Paris, 1990,p254.

المحكي عنهم)، والسرد من الداخل (الراوي العالم بكل شيء) ، والسيرة الذاتية (عن الذات أو الآخر)، والاعتماد على الحلم (التجليات لجمال الغيطاني)، وعلى الحوار (عديد من الروايات)، وعلى المذكرات، وعلى الرسائل (وردة لصنع الله إبراهيم مثلا)، والمخطوطات (عزازيل ليوسف زيدان، وعربيد عشق آباد لعمرو عافية)، وعلى تيار الوعي (السراب لنجيب محفوظ، والخباء لميرال الطحاوي)، وغيرها الطرائق التي لعبت الرواية على أوتارها عبر منجزها العريض.

غير أن الرواية الجديدة عملت على الاستفادة من الطرائق السابقة جميعها، والإضافة إليها أو تطويرها أو تجاوزها، مما عمل على إثراء هذه الطرائق وتعديدها، فكان مما أضافته الرواية الجديدة: تعديد الأصوات، وتعديد الرواة وأساليب الحكي (بما يبدو الأمر كما لو كانت هناك أكثر من رواية تحكى في آن واحد)، وتعديد مستويات الخطاب، وتفجير الحبكة، والتفكيك والتقطيع، والاستعانة بتقنيات السينما والتصوير والأفلام التسجيلية والمسرح، إضافة إلى تقنية الحكي التفاعلي (التي أوجدتها التكنولوجيا المعاصرة)، والتي لا تعتمد على الكتابة الورقية في الأساس، ولكنها تعتمد على التقنيات التكنولوجية المتطورة، والإمكانات التي أتاحتها الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) عبر مواقعها، ولها أربعة أشكال(١):

- الحكايات الترابطية، وتعتمد على شذرات ومشاهد سردية تحتمل إمكانية التنقل بينها دون تتابع أو تسلسل (لا خطّية).
- الحكايات الحركية، وتعتمد على الوسائط المتعددة (الصوت والصورة والحركة والإيقاع والرسوم المتحركة ...) كما في روايتي صقيع، وشات لمحمد سناجلة(٢).

---

(١) يمكن العودة إلى: فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ٢٠٠٦م.

(٢) يمكن الاطلاع على الرواية عبر الرابط: www.arab-ewriters.com/chat

- الحكايات الجماعية، المعتمدة على إمكانية مشاركة جماعة التلقي في كتابة النص، إذ يبدأ النص بكتابة الحدث وتحديد المكان، ويفتح الباب لإمكانات الإضافة في سياق ما تم رسمه من خط مبدئي.

- الحكايات التوليدية، وتعتمد كتابة النص المتوالد المؤسس على التغيير في المسارات والبناء، بحيث يختلف النص الواحد إذا ما أعيد قراءته أو تلقيه أكثر من مرة، لخضوعه لتحديث كتّابه المستمر(١).

ومن هنا غدت الكتابة الروائية لا تكتفي بمجرد سرد حكايات شخصياتها وتتبع ما يأتون به من أحداث وحسب، وإنما تعمل على تقديم حكاية وعي الكاتب نفسه في محاولته لاكتشاف ذاته ومساءلة أدوات وطرائق إبداعه، بما يجعل الكتابة نوعًا من اللعب المبدع الواعي المحتفي بالكتابة ذاتها على حساب المكتوب عنه، وهو ما يبرر غياب الحكاية على النحو التقليدي، وهو ذاته ما جعل البعض يتهم الرواية الجديدة بأنها لا تنتمي لعالم الرواية نتيجة لهذا الغياب.

أما على مستوى استخدام الضمائر وعلاقته التقليدية بالسرد – كما يبدو ظاهريا –، فإذا كانت كثير من الأعمال تتخذ ضمير الذات الساردة المتكلمة في سردها الروائي، فإن الأعمال السابق ذكرها جميعا تعمد إلى إحداث التحولات في الضمير السارد بما يوهم بوجود ذوات متعددة، غير أنها تحولات لذات ساردة واحدة.

---

(١) انتشر هذا الشكل من الكتابة على مواقع الإنترنت (الرواية التفاعلية والقصيدة التفاعلية والمسرحية التفاعلية)، وأصبح له مريدوه وبخاصة من الشباب، وإن كانت نماذجه في المنجز العربي لم تصل بعد إلى نظيرها في الغرب، غير أنه قد بدأ في التشكل وحقق خطوات يمكن لها في وقت قريب أن تمثل اتجاها يتجاور مع اتجاهات الكتابة الأدبية الحالية، ويمكن فقط كتابة (رواية تفاعلية، أو قصيدة تفاعلية) في أي محرك بحث على شبكة الإنترنت لاستعراض النتائج.

في رواية "معبر أزرق برائحة الينسون" لياسمين مجدي، يتبادل السارد والمسرود عنه الأدوار على نحو مستمر، إلى الدرجة التي تصبح فيها الشخصية الغائبة تمامًا عن الرواية هي البطلة الحقيقية "شخصية سبأ" التي تصل إلى مستوى الأسطوري في مزج الواقعي بالمتخيل، والحلم بالحقيقة، عبر مشاركتها مع الراوي الذي لا يتحدث طوال الرواية مع أحد خوفًا من أن يسكن أحلامه، إلا سبأ، عندما يغلقان عليهما ضلفتي الدولاب ويغوصان في الظلام الدامس يثرثران عن أحلامهم.

وتضيف الرواية طرائق عدة للسرد غير الحكي والتشكيل اللغوي، فستعين بتصوير قصاصات الجرائد والإعلانات واللافتات، وبعض الصور والرسوم واللوحات والعلامات، وتضفير ذلك في البنية السردية، بما يحيل إلى إمكانات انفتاح الرواية عموما على طرائق غير تقليدية في السرد بما يحمله من رسائل تضاف إلى الرسائل اللغوية التي يقوم السرد بتوصيلها، وهو ما يؤكد مقولة "إن الصورة الواحدة تساوي ألف كلمة".

وفي رواية "فانيليا" لطاهر الشرقاوي، يبدو السرد كما لو كان مشاهد من أفلام تسجيلية مرئية ترصدها كاميرا تتحرك في الشارع بين الناس، وتلتقط بعض المشاهد من حياة الفتاة العشرينية حافية القدمين التي تبحث عن حريتها وتقرر أن تنهي حياتها في سن الأربعين، دون أن تعنى كثيرًا بتنظيم هذه المشاهد على نحو ما، وهي تقنية متعمدة من الكاتب، يكشف عنها تحليل البناء النصي رغبة في مخالفة الطرائق التقليدية للحكي.

وفي رواية "الأراولا" لمنى الشيمي، يبدو السرد أشبه بفيلم سينمائي متنوع المشاهد، متعدد الأزمان، ولكن في تجاور، حيث لا تمضي الرواية في سياق زمني متطور، وإنما في سياق متجاور يصف المشاهد كما تحدث في الواقع متوازية ومتقاطعة ومتشابكة في الآن نفسه.

وتسعى رواية محمد الفخراني "فاصل للدهشة"[1] للتجديد في إطار طرائق الحكي منذ مطلعها، حيث تبدأ بثلاثة مشاهد سردية يحكي كل منها عن مكان باستخدام طريقة الفوتو مونتاج، وتأتي عناوينها: "إيه حرام أكتر.. السرقة ولا الجوع؟"، "أنا عليَّ الدم.. سيبني الليلة"، "روح في مصيبة تاخدك بعيد عن هنا"، وتمثل هذه الأماكن ثلاثة عشش، الأولى عشة بدري، والثانية عشة هلال وأمه، والثالثة عشة فراولة، متنقلا بين الوصف السردي وضمير المخاطب، محيلا في نهايات بعض الفصول بطريقة شارحة إلى الفصول التالية وما ستعالجه من شخصيات أو أحداث على طريقة الراوي المتماهي مع المتلقي[2].

أما رواية "وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب، فتعتمد المشاهد السردية المنفصلة التي ترصدها عين الراوي عبر شخصية الشاب المراهق في حركته عبر أحياء القاهرة، مستخدمًا ضمير المخاطب "أنت" والوصف معًا، لكنه استخدام مراوغ يتنقل عبر الشخصيات متنوعا بين الضمير أنت وهو وهي في آن واحد، بما يجعل موقع الراوي متنقلا عبر المشاهد السردية على الدوام، وتبدأ الرواية منذ الاستهلال بالتجديد في طرائق الحكي حيث تقدم ما يشبه التلخيص للرواية وحركتها:

"ستدعوهم كلهم إلي هنا: أباك، وأمك التي قالت في البداية: يعني إيه عازب يسكن لوحده يعني؟!، وهزت رأسها باستنكار، وأخاك، وأختك، وهند بنت خالك التي وافق أبوها بشكل مبدئي علي الارتباط، ستفاجأ بها بعد ذلك طارقة الباب عليك دون أية إشارة سابقة لاحتمال مجيئها، ستري الأنثى الوحيدة التي نجحت في تسريبها إلي هنا معك بالداخل، فتنزل باكية وينتهي كل شيء".

---

(١) محمد الفخراني: فاصل للدهشة – مرجع سابق.

(٢) سيأتي تحليل لرواية فاصل للدهشة مع دراسة كتابة الجسد بين الممنوع والمحرم.

فهذا المشهد على صغره يحوى كثيرًا من الأحداث التي كان يمكن استثمارها من منظور الرواية الكلاسيكية في تقديم توصيفات دقيقة لمجرياتها، غير أنها هنا تعتمد الاختزال والتكثيف، وتترك مساحات للتلقي في التعامل معها.

٧- البناء المعماري في الرواية الجديدة:

ليس هناك مستوى واحد للبناء في الرواية الجديدة، فلا الوصف ولا الحوار ولا تيار الوعي، ولا الحكي من خلف، أو الحكي مع، أو من خلال، هي الطرائق الوحيدة التي يخلص لها البناء السردي في الرواية، وإنما يأتي بعضها في شكل مشاهد سردية متجاورة، تكاد تمثل قصصًا قصيرة على نحو ما، لكنها تتجاوز مجرد ذلك، ومنه رواية "شارع بسادة" لسيد الوكيل، و"ملاك الفرصة الأخيرة" لسعيد نوح، و"مسألة وقت" لمنتصر القفاش، و"فانيليا" لطاهر الشرقاوي، و"الأرملة تكتب الخطابات سرًا" لطارق إمام، و"مواقيت التعري" لهيدرا جرجس، و"معبر أزرق برائحة الينسون" لياسمين مجدي، و"فدوى" لفدوى حسن، و"تمارين الورد" لهناء عطية، و"شهوة الصمت" لأمينة زيدان، و"حكاية الحمار المخطط" لرانية خلاف و"وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب، و"فاصل للدهشة" لمحمد الفخراني، وغيرها كثير.

تعتمد رواية "فانيليا"(١) لطاهر الشرقاوي على المشاهد السردية غير المكتملة على الدوام، بما يشبه سرد الأخبار والمواقف غير المنتمية إلى مركزية موحدة، حيث لا تحتكم الرواية منذ البداية إلى مركزية الأحداث، وإنما تحتكم إلى فكرة المتواليات القصصية والحلقات المسلسلة التي يظل أبطالها كما هم، وتتغير وظائفهم وبالتالي أحداث ووقائع حياتهم، غير أن الأمر هنا يختلف قليلا، إذ تبدأ الرواية بالكاتب الراوي يجلس على مقهى من مقاهي القاهرة، يبحث عن مشهد يلتقطه في

---

(١) طاهر الشرقاوي : فانيليا – دار شرقيات – القاهرة – ٢٠٠٨م.

الشارع لكتابة رواية أو البدء فيها، ويحكي عن اختباره لكل ما تقع عليه عيناه للبدء في الرواية، غير أن التأمل يكشف أن هذه إحدى الألاعيب السردية، فالرواية قد بدأت بالفعل منذ بدأ الراوي يحكي عن جلوسه على المقهى، ولم يتبق إلا استكمال حكاية الجالس، ولكن الرواية تنتقل في مراوغة أخرى لرصد مشاهد الشارع الحية حتى تقف عند البنت الصغيرة حافية القدمين الصغيرة التي تسير في الطرقات والشوارع بحثًا عن السعادة والحرية، ويقرر الراوي أن يجعلها موضوعا للرواية، وإن كان التأمل أيضا يكشف عن أن موضوع الرواية هو عالم الشارع المتسع بما يشمله من شخصيات وأماكن وعلاقات بما فيها البنت ذاتها التي توهم الرواية بأنها تحكي حكايتها.

وتعتمد رواية "فدوى" لفدوى حسن استراتيجية المشاهد السردية المتجاورة، في مقاطع قصيدة تبدو أشبه بقصيدة تفعيلية، أو قصيدة نثر، بدءا من شكلها الطباعي، ومرورا بتوزيع الجمل عبر الأسطر، وانتهاء بالاقتصاد والاختزال في الوصف والسرد، واعتماد الفجوات على مستوى الدلالة غير المكتملة.

تتجاور المشاهد السردية وتتنوع بين القصر والطول بين نصف صفحة إلى صفحة ونصف، ولكنها في كل مرة تحكي عن مشهد أقرب ما يكون إلى سيرة ذاتية، غير أنها تأتي مشتبكة مع الوعي على نحو ما سبق، وتتقدم في سبيل اكتمال الحكي خطوة للأمام فيما يشبه سحرية غرائبية، تنتج عن الاختزال الشديد في السرد الذي يتجاوز حكي التفاصيل، كما لو كانت الحكاية بعد أن تحكى يعاد تفكيكها واختزالها إلى رموز دالة يستطيع المتلقي أن يستكملها دون أن تنحرف في مجراها كثيرًا عما لو كانت كتبت من قبل المبدعة، تقول في أحد المشاهد:

كانت مهمتي محاولة موت أفكاري،

مات قبل أنْ أصارحه أنَّ يومًا ما حلمت أنْ يكون حبيبًا لي

من حقي، فأنا "أولَى" بابن عمي .. كانت له عين "معيبة"،

لكنها ليست في مثل أشياء "كيركيجورد"

أهناك علاقة.. بين ما نفقده وما نمتلكه من خصوصة؟!

أجري، يجري، يقطع سيلي المنهمر،

نقضي ليلتنا في المداعبة .. مداعبة فقط، ثم ماذا؟!

لا أعلم.

لا أحد يفهمني، ماذا بعد ذلك؟ كنت دائما لا أنفق جهلي.

هذه الكتابة على هذا النحو تخالف السائد المتعارف عليه في السرد الروائي وطرائقه التي كانت تبدأ من نقطة مركزية في السرد (من الماضي إلى الحاضر، أو من الحاضر إلى الماضي بطريقة الفلاش باك، أو بغيرها من الطرق، ولكنها في الغالب الأعم تتخذ مسارًا خطيًا على مستوى البناء الزمني، إلا أن بعض النماذج التي قدمتها الرواية الجديدة انطلقت من مشاهد سردية، قد تبدو في ظاهرها مرتبكة لا تنتمي لخط زمني محدد، ولكنها عند تحليلها والوقوف أمام تقنيات بنائها، نجد أنها تصنع مسارها، فهي إما أن تعبر عن الارتباك الحادث في واقع مسارات الأحداث في الحياة من حولنا، ذلك أن الأحداث في الحياة متقاطعة ومتشابكة وليست متراتبة، وإما أن تعبر عن آلية اشتغال العقل البشري في رصده للأحداث من حوله، فهو لا يفكر فيها على نحو خطي، وإنما ترد على الذهن بغير ترتيب، ويبذل الإنسان مجهودا عميقا في محاولة لترتيبها، وهو ما جاء استجابة لتغير النظرة حول الحدود الفاصلة بين الأشياء، وهدم القطعية في الفصل، والتأكيد على التشابك والالتقاء بين الشيء والأشياء المحيطة به.

وهو ما تعتمده رواية "شارع بسادة" لسيد الوكيل، إذ توهم بأنها تحكي قصة وتاريخ شارع بسادة، وإن كانت تحكي مشاهد سردية متجاورة ومتقاطعة لبعض الذين سكنوا أو عملوا أو مروا بشارع بسادة، وتعيد تفكيك هذه المشاهد وتقديم بعضها وتأخير الآخر، كما يكشف عن ذلك رصد مسار المشاهد في الرواية.

وتعتمد رواية "وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب[1] المشاهد السردية القصيرة والمتنوعة، التي تصور مشاهد مختلفة من حياة مراهق شاب يتنقل عبر أحياء القاهرة العتيقة والجديدة (شبرا – مدينة نصر – مصر الجديدة – مدينة السلام ... إلخ) يبحث عن ذاته ويعبر عن تمرده من خلال إقامة علاقة جنسية محرمة في سيارة، أو اشتراك في مغامرة مع أصدقائه، أو القيام بجولة ما، حيث يبدأ المشهد السردي عادة مع خروجه من محل سكنه (غرفته الوحيدة التي استأجرها) ووصف ما تقع عليه عيناه، واستمرار المشهد مع مسيرة الشاب المراهق وتحركاته، رصدا لعالم مدينة القاهرة الواسع، وحياة المهمشين فيه[2].

وتعتمد رواية "تمارين الورد"[3] لهناء عطية مشاهد سردية تبدو في ظاهرها مفككة، حيث ترصد للعزلة والتواصل في الحياة، ومأزق الإنسان الوجودي، وسوء التفاهم في طبيعة حياة الإنسان، ترصد لاشتباك الخيالي مع الواقعي، وذلك من خلال شخصية البطلة التي تجري الأحداث (المشاهد السردية) في ذاكرتها غير مرتبطة بزمن خطي على نحو ما هو مألوف:

كأني هناك أمام الطفل الواقف في مرآة العربة، بجوار أم جمعت بين التسول والدعارة، أفترش الأرض في حديقة الفيلا المهجورة وأرضعه.

الشوارع تفر مني كما في أحلامي.

شوارع قديمة أجدني فيها لتختفي فجأة، وصوت مجهول يخبرني أن عليّ أن أحفظ في ذاكرتي شيئًا ما، وأن الأمكنة لن يبقى منها سوى روائح .. ستظل هائمة حول هواء بعيد.

---

(١) محمد صلاح العزب : وقوف متكرر – دار ميريت – القاهرة – ٢٠٠٧م.

(٢) سيأتي تحليل لبعض مشاهد الرواية في الفصل التالي.

(٣) هناء عطية: تمارين الورد – ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة – ٢٠٠٣م.

الأبواب المرتبكة والتي لم تفض إلينا .. باب غرفتي .. رائحة الماء الأكثر عنفا، المتسرب من حمام أبي الأخير إلى من الغرفة العائلية .. التي كانت خلف بابي مسرحا للعائلة في مساءات بعيدة "[1].

على هذا النحو تتنقل الرواية في عرضها للأحداث الكثيرة وتفاصيلها من خلال مشاهد سردية تدور في عقل البطلة، مع قليل من الجمل الحوارية المبتورة، غير المكتملة، وغير المرتبطة بتوصيف يوضح من هو قائلها، وإن كان المقول نفسه يكشف عن بناء سردي محذوف.

ومن هذا المنطلق تأتي رواية "حكاية الحمار المخطط"[2] لرانية خلاف، معتمدة المشاهد السردية القصيرة، في مائة وثلاثة عشر فاصلة سردية قصيرة هي عدد صفحات الرواية، وهي سرد ذاتي يتخذ مسارات عدة لعل أوضحها محاولة الوقوف على نقاط التشابه بين سلوك شخصياتها الرئيسة "رانية"، و"إسماعيل" من جهة، وسلوك الحمار الوحشي في الغابة من جهة أخرى، سعيا للوقوف فكريا على الفارق بين الإنساني والحيواني، فالحيوان يعبر عن وجوده بحرية ويمارس حياته بتلقائية يشهق عندما يريد ويفعل ما يريد وقتما يريد، والإنسان يفعل ذلك بفطرته، ولكنه شيئا فشيئا تحده المدنية وتمنعه من الحياة في ذاته إلى الحياة بمراعاة الآخرين، فإسماعيل الفنان الذي أحبته رانية، أحبت فيه حالته الأولى قبل أن تلوثه المدن، حالته التي كان فيها كحمار وحشي يشهق بحرية وانطلاق، ويعبر عن ذلك من خلال الفن، ورانية ذاتها في رحيلها المستمر من مدينة إلى مدينة ومن طريق إلى آخرى، إنما تحاول بذلك التعبير عن شهيقها والعودة إلى السمات الأولى للحمار الوحشي المخطط الذي تشبه خطوطه الطرقات البيضاء والسوداء في حياتها.

---

(١) تمارين الورد – ص ١٥.

(٢) رانية خلاف: حكاية الحمار المخطط– الدار للنشر– القاهرة – ٢٠٠٩م.

وتعد إحدى التقنيات الأساسية التي اعتمدتها الرواية الجديدة في بنائها المعماري، تقنية تفتيت البناء الزمني، الذي ساعدها على الانتقال وفقا لمنطق زمن مفتعل، وليس وفقا لمنطق التراتب والسببية الخطي.

٨- الزمن في الرواية الجديدة:

تتفق كل الروايات الجديدة في أنها تسعى لكسر مفهوم الزمن قياسًا إلى الشكل المتعارف عليه في الرواية الكلاسيكية، بل يمثل التعامل مع الزمن في الرواية الجديدة أحد ملامح التمرد على سابقتها، فالوعي بالزمن فيها تطور عن الوعي به فيما مضى، حيث كانت الرواية الكلاسيكية تتعامل مع الزمن إما من البداية إلى النهاية، أو من النهاية إلى البداية (الفلاش باك)، أو البدء من الحدث المركزي والتحرك بطريقة (القطع المتوازي) إلى الوراء تارة، وإلى الأمام تارة أخرى توازيا معها[1].

أما الرواية الجديدة فيمثل الزمن بالنسبة لها هاجسا فعليا، ومحاولة دائمة لكسره، مما يبدو مع بعضها كما لو كان الزمن مغيبا، أو مرتبكا، أو مهشما، فلا يسير الزمن على نسق متعارف عليه، بل يضم في بعض الأحيان لحظات زمنية متجاورة أو متوازية، ويضم في الأخرى لحظات زمنية غير متسقة يجمع بينها منطق السرد ذاته، وفي أحيان ثالثة يأتي الزمن في دورات متسارعة تكتمل لتبدأ دورة جديدة، وهكذا على الدوام تتفق غالبية الروايات الجديدة في عدم وجود الزمن الخطي المتنامي، والسعي إلى كسر قدسية النظرة التي كانت تتعامل مع الزمن

---

(١) ستأتي معالجة تفصيلية لموضوع الزمن في الأدب ومساراته، وذلك في الفصل الأخير من هذا الكتاب "تشكلات الشعرية الروائية"، وما يحويه من تحليل للبناء الزمني في روايتي فصول من سيرة التراب والنمل لحسين عبد العليم، وكحل حجر لخالد إسماعيل، وغيرها.

بوصفه خطوطا مستقيمة فقط، ليست منعرجة، ولا دائرية، وليست بنية وهمية زائفة كما يشتغل عليها الوعي الفلسفي المعاصر.

وتأتي كثير من الروايات التي تتخذ التجريب في البناء الزمني مسارًا لها، سواء بالعمل على تداخل الأزمنة، أو تشابكها، أو إحداث الخلخلة في البناء في شكل تداعيات وأحلام واسترجاعات، وهو ما يمثل نقطة مركزية في عدم تقبل الذائقة لهذه الرواية، والتي ترى فيها تغييبا لمفهوم الحكاية المعتمد على التراتب والتسلسل على نحو ما، ذلك أن هذا الوعي لم يزل بعد غير مأهول في النظرة إليه، وهو ما سيتأسس مع تكرار الأعمال الروائية المشتغلة عليه، ومنها: الأعمال الروائية لمنتصر القفاش (تصريح بالغياب، وأن ترى الآن، ومسألة وقت)، وهناء عطية (تمارين الورد)، ومبارك ربيع (رفقة السلاح، والقمر)، وسعيد علوش (حاجز الثلج)، وأحمد المديني (زمن بين الولادة والحلم)، ويحيى امقاسم (ساق الغراب)، ومحمد الفخراني (فاصل للدهشة)، ومحمد صلاح العزب (وقوف متكرر)، وفضيلة فاروق (اكتشاف الشهوة)، وغيرها كثير في أرجاء الوطن العربي مما كان في وعيه التجريب في البناء الزمني ومفاهيمه عبر البناء الروائي.

وهناك أسباب عديدة وراء هذا التعامل مع الزمن بهذه الكيفية، منها وعي الكتاب أنفسهم بالزمن بعد هذا المنجز العريض من الاشتغال عليه إبداعيًا ونقديًا وعلميًا، ومنها تأثير السينما على الإبداع بما أنتجته من أفلام شككت في مقاييسنا ومرتكزاتنا عن الزمن، مثل أفلام العقل الجيد، وشباب بلا شباب، وغيرها.

في رواية "مسألة وقت"(١) لمنتصر القفاش تتجلى المفارقة في الزمن عبر البنية الرئيسة للحكاية، حيث تزوره فتاة كان على علاقة جسدية بها، وتمارس معه الحب، وتترك بلوزتها عنده، وتأخذ بدلا منها أحد قمصانه، وفي اليوم الثاني

---

(١) منتصر القفاش: مسألة وقت – روايات الهلال – ع ٧٠٩– القاهرة - يناير ٢٠٠٨م .

يكتشف أنها ماتت غرقًا في عبَّارة (ناقلة أفراد وبضائع) على النيل قبل أن تـزوره بثلاث ساعات، وتنبنى الحكاية على هذه المفارقة الزمنية:

لم يتأكد من وقت موتها إلا بعدما ذهب للعزاء، عرف أنها غرقت حوالي الساعة العاشرة صباحا قبل المجيء إليه، عثروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعدية، ولا يعرف حتى الآن سبب تأخرهم في العثور عليها، هل لكثرة من تم انتشالهم من الأحياء والجثث، أم لتأخر الغواصين في الوصول إلى موقع الحادث، أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت؟

تمنى لو سأل والدها في العزاء عما كانت ترتديه حينما عثروا عليها. اكتفى بإعادة سؤاله عن الوقت الذي غرقت فيه المعدية.

- الساعة العاشرة تقريبا.

نظر يحيى في ساعته ليمنع نفسه من تكرار السؤال.

على هذا النحو يأتي البناء الزمني مغايرا لمفاهيمه التي تم الاستقرار عليها في البناء الروائي، من سير إلى الأمام، أو ارتداد إلى الخلف، أو تنقل بينهما تبعا لمركزية الحدث، ومن تساوق بين الزمن الخارجي والزمن الداخلي، إلى كشف الارتباك في مفهوم الزمن تبعا للارتباك في مفاهيم الشعور التي هي وسليتنا الأولى والأخيرة في رصد الزمن، إذ تظل كل آلات قياس الزمن في نهاية الأمر افتراضية غير حقيقية، ويظل الزمن في جوهره قضية غير قابلة للحل، وهو ما تسعى الرواية الجديدة إلى رصده عبر مساراتها.

إن هذا التشكيك في الزمن الذي تحكي عنه الرواية يحيلنا إلى التشكيك في مصداقية ما يحدث لنا زمنيا، فهل ما وقع لنا أو أمامنا من أحداث قد وقع بالفعل في الزمن الذي رصدناه أو نتذكر أننا رصدناه فيه، أم أن هناك واقع زمني آخر يتجاوز حدود ما نعرفه إلى ما لا نعرفه؟

أما في رواية محمد الفخراني "فاصل للدهشة"[1] فيبدو الزمن فيهـا مرتبكًا على مستوى التقاطعات التي يحدثها الرواي فيه، وإن كان التحليل المتأني يكشف عن وعي الرواي بهذا الارتباك الذي يمثل قصدية للتفتيت والتهشيم في مفهوم الزمن، انطلاقا من أن الأشياء لا تحدث متراتبة كما يتم حكيها لنا، ولكنها في الواقع تحدث متقاطعة متشابكة ومعقدة في آن واحد، ومن ثم في الإمكان تقديمها كما هي دون تدخل في تعديل مساراتها أو تجميلها، فعبر فصول الرواية الأربعة عشر فإن التبادل بين الحاضر والماضي هو الأساس الذي تقوم عليه الأحداث، دون فصل بين المسرود عنه في الحاضر، والمسرود عنه الذي يتم استدعاؤه من الماضي.

٩- الغاية والهدف:

لا تهدف الرواية الجديدة إلى تحقيق غاية أخلاقية أو مغزى تعليمي، ولا إلى نقل خبرة ومعرفة للآخرين، ولكنها تسعى في المقام الأول إلى اكتشاف الذات، وعلاقتها بالعالم من حولها، وهو ما تؤكده كثير من الأعمال التي قدمت شخصيات ليست معنية بتحقيق رسالة أو غاية في الحياة، كما سبق مع الحديث عن الشخصية في الرواية الجديدة.

ولتحقيق ذلك تعمل الرواية الجديدة على الاحتفاء بالقارئ والسعي نحو الاحتفاظ به على مستويات عدة، منها الاشتباك معه في قضايا وجودية، ومنها إشراكه في حركة العمل، ومنها إغراؤه بالحديث عن الممنوع والمحرم دينيًا أو سياسيًا أو جسديًا، ومنها مساءلته على الدوام، ومنها السعي دوما نحو الكشف عن الذات (وتلك إحدى مرتكزات ما بعد الحداثة التي ترى الكتابة محاولة لكشف الذات وليس محاولة لتفسير العالم)، وعادة ما يتم تقديم هذه الذات بوصفها نموذجًا للذوات الجمعية المحكومة بسياق مجتمع وتاريخ وبيئة ووعي ثقافي على نحو ما.

---

(١) محمد الفخراني: فاصل للدهشة – الدار للنشر – القاهرة – ٢٠٠٧م.

لا تسعى رواية "شارع بسادة" لسيد الوكيل، إلى تحقيق أهداف وغايات أخلاقية على نحو ما هو مألوف، ولكن تسعى إلى تفكيك الوعي وإعادة تشكيل كثير من المفاهيم المتعلقة بالديني والجسدي على وجه الخصوص.

كذلك الأمر في رواية تمارين الورد لهناء عطية لا تبدو هناك غاية أو أهداف سوى رصد مأزق الإنسان الوجودي، وسوء التفاهم في حياتنا على الأرض، وعلى غرارها تأتي رواية وقوف متكرر لمحمد صلاح العزب في الاكتفاء بتصوير مشاهد من حياة بعض الشباب اليومية، ورواية فانيليا لطاهر الشرقاوي في الاكتفاء بمجرد رصد بعض مشاهد الحياة في منطقة وسط القاهرة، ورواية فاصل للدهشة لمحمد الفخراني في رصدها لعلاقة هامش القاهرة بالمتن.

هذه الأعمال الروائية جميعها وغيرها كثير لم تعد تعتني بتحقيق غاية أو هدف يسعى إلى تغيير المجتمع كما كان الأمر مع المرحلة الواقعية، ولا إلى مناقشة السرديات الكبرى (الحرية – الفساد – السلطة ... إلخ) بهدف رصد تحولاتها والعمل على الثورة ضدها، وإنما الاكتفاء بالسرد المنطلق من فكرة اكتشاف الذات ليس إلا.

الفصل الثالث

المَمنوع والمُحرَّم في الرواية الجديدة
الجسدي نموذجًا

المنع والتحريم في ثقافات الأمم يعود في مرجعياته إلى كثير من الأسباب يتصدرها الدين في المقام الأول، ثم يليه في الرتبة، المعتقد بمفهومه العام سواء أكان عائدًا إلى ما أنزلته الأديان، أو إلى ما استقر عليه الوعي الجمعي للبشرية نتاجًا عن الخرافي والأسطوري، ثم يأتي في الرتبة الثالثة من التحريم، العرف الاجتماعي العائد إلى منظومة القيم والتقاليد والأعراف الاجتماعية، ويأتي في المرتبة الأخيرة المنع والتحريم الناتج عن الحكم ونظمه بدءًا بمستوى الحكم القبلي وانتهاء بأكثر النظم السياسية تعقيدا، وبخاصة مع المراحل التي تمر بها الأمم خضوعًا لظروف سياسية ترى فيها النخبة الحاكمة بأن الحرية يجب أن تخضع لمحددات وضوابط تتدرج في صرامتها تبعًا لقوة النظام وضعفه.

من هنا، فإن المنع والتحريم يمكن الحكم عليه بأنه مفهوم متغير بتغير الأزمان وطبيعة ثقافة ووعي الأمة عموما، وبتغير البيئة الجغرافية، ومستواها الحضاري، فما هو ممنوع في الأمة العربية قد لا يكون كذلك في الأمم الشرق آسيوية، أو في الأمم الغربية، بل داخل الأمم العربية ذاتها يختلف المنع والتحريم من أمة لأخرى، ومن إقليم لآخر، فالمدنية مثلا تتخفف على نحو أكبر مما تكون عليه المجتمعات الريفية أو الصحراوية، وهكذا كلما ارتقى المجتمع في الحضارة كلما تخفف من قائمة التحريم والمنع، مع الاتفاق على ثوابت الدين المعتدل.

ثالوث الممنوع والمحرم إذن، ينحصر في كل ما يمكن أن يمس الدين والجسد (الجنس) والسياسة، وكل ما يندرج تحت هذه الثالوث أو ما ينتج عنه من قضايا وموضوعات يمتنع الحديث عنها على أقل تقدير أمام العامة، وإذا حدث

وطرح أحدها موضوعا للحوار فإنما يكون مع النخبة والخاصة والمقربين والموثوق بهم من الأقران، وهذا في ذاته يقتضي جرأة في الطرح لا يملكها كثيرون ممن يشتغلون بالعمل الثقافي ذاته، فالهواجس دومًا تطارد هذه الموضوعات مهما طرأت على ثقافتنا العربية من تحولات، إذ يمكن من خلالها قياس صدق وعمق هذه التحولات حقيقة، وهو الأمر الذي يكشف عن خلافية هذا العمق، إذ ما تزال مناقشة الأفكار الخاصة بالدين والجسد والسياسة موضع إنكار من الجميع على المستوى العلني، ومدخلا أساسيًا لنبذ المتحدث فيها وعنها، وهو مدخل يكتسب شرعيته على مستوى الوعي العام، إذ يكفي توجيه أصابع الاتهام إلى المتحدث باسم العرف الاجتماعي أو القيم أو الدين، فيكتسب على الفور إنكاره.

من هنا فإن التقديس بمنع أو تحريم أحد مكونات هذا الثالوث أو ما يندرج تحته من قوائم، هذا التقديس ليس بالضرورة يكون عائدًا في مرجعياته إلى ما أقرته الأديان السماوية، أو أنزل في أحد كتبها، وإنما يعود الكثير منه إلى صنع الإنسان عبر التاريخ، وكما يقول مرسيا إلياد، في معرض حديثه عن تفسير كيف يبدو العالم في نظر الإنسان المتدين : "لو أن حجرًا مقدسًا جرى تبجيله، فذلك لأنه مقدس، وليس لأنه حجر، وهذه هي القداسة للمظهر عبر طريقة تكون الحجر التي تكشف جوهره الحقيقي"(١).

فالتقديس فعل إنساني يكتسبه المقدس بما يسقطه الإنسان عليه، وكم من خرافة في حياة البشرية تبدأ أولا بمنع الاقتراب منها، ثم تقترب شيئا فشيئًا من الدين فتستمد منه القوة ، ومن ثم القداسة، وهي في حقيقتها تشبه الحجر العادي ليس إلا، وهو ما يفسر مثلا عبادة التماثيل والأوثان في الجاهلية العربية، ويقاس عليه الممارسات الأخرى الإنسانية غير المادية بالطبع.

---

(١) مرسيا إلياد: المقدس والمدنس – ترجمة عبد الهادي عباس – دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع – سورية – ١٩٨٨م – ص ٩٠.

وعبر تقنيات وطرائق الرواية الجديدة جميعا يمكن استكشاف ملامح الاشتباك مع الممنوع والمحرم، وهو ما يعبر عن إمكانات التجريب التي تسعى إليها الرواية الجديدة، ومحاولتها الدائمة الخروج عن المألوف والتقليدي، وعدم الوقوع في إطار الحكي المكرر ومحاولة تفسير الواقع كما هو، اتكاءً على المعطيات التي أقرها الوعي بمصادره الثقافية المتعددة عبر التاريخ.

فإذا كان الممنوع في الوعي المعرفي هو ما امتنع بفعل العرف الاجتماعي، والمحرم هو ما حرمته الأديان والتفاسير والشروح التي اشتغلت على تلك الأديان[1]، إذا كان ذلك ما استقر في وعي البشر، فإن الرواية الجديدة تشتغل على مجادلة هذا الوعي، والتعامل معه فكريًا عبر البناء السردي.

الجسد في التراث الثقافي العربي:

وفيما يتعلق بالجسدي على وجه الخصوص، فإن المنع والتحريم بشأنه لا يتخذ خطًا واحدًا تصاعديًا أو تنازليًا في الثقافة العربية، ولكنه يتخذ خطًا متعرجًا صعودًا وهبوطًا عبر تاريخ المنتج الثقافي، فالعودة إلى القرون الأولى حتى العاشر الهجري في كتب الفقهاء تكشف عن الكثير من الحرية في تناول مفهوم الجسدي، وتكفي فقط مطالعة كتب الغزالي (آداب النكاح)، والشهاب الحجازي (جنة الولدان)، والتيجاني (تحفة العروس ومتعة النفوس)، والسيوطي (شقائق الأترج، ونواضر الأيك، ونزهة الجلساء في أشعار النساء)، والنفزاوي (الروض العاطر في نزهة الخاطر)، والتيفاشي (نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب)، وغيرها من الكتب التي تعاملت مع العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة من منظور ديني متطور ووعي ثقافي بلغ درجة عالية من الرقي في نظرته، إذ تجمع جميعها على حمد الله

---

(١) الحرام اصطلاحا: ما طلب الشَّارِعُ تركه طلباً جازماً ، والحرام ضدُّ الحلال وإنما يُؤْجَرُ العبد على اجتنابِهِ للحرام إذا تركه امتثالا (أيْ لنَهْيِ الشَّرْعِ عنه) ليس لخوفٍ أو حياءٍ أو عجزٍ عن المحرم.

وشكره على خلق هذه المتعة بينهما في الحياة، وإن كانت تؤكد جميعها على ضرورة تحقيقها في إطار ما شرعه الله ونصت عليه جميع الأديان.

غير أن هذه النظرة المتطورة لم تكن دائما على تلك الحالة، وإنما ظلت في إطار النخبة، مما أوجد المقابل لها في وعي المجتمعات، وهو ما حمله الأدب الشفاهي والمكتوب عبر مسيرته، بدءا من ألف ليلة وليلة، ومرورًا بالحكايات الشعبية المتداولة، والحكي الخاص بين كل جنس بشري خلف الأبواب المغلقة.

الجسد من الواقعي إلى الأدبي في الثقافة المعاصرة:

يعد الجسد أحد المقدسات التي تهتم الثقافة العربية بالعمل المستمر على إخفائه والتحذير منه، وهو ما يتم التمرير له منذ لحظات الوعي الأولى للطفل، حيث يبدأ دور الأسرة في التحذير من لمس مناطق جسدية بعينها – ليست بالضرورة أن تشير إلى ما هو جنسي– انطلاقا من كون الجسد عورة يجب تغطيتها على الدوام، ويجب احترام هذا الجسد والتعامل معه بحذر على الدوام.

على هذا الأساس يسعى الإنسان إلى الانفصال عن جسده منذ نعومة أظفاره، وتصل المسألة حد التحريم الذي يصنع نوعًا من العداء في بعض الأحيان بين الإنسان وجسده، ناهيك عن المشكلات النفسية العديدة التي يمكن أن تحدث للإنسان نتيجة الممارسات غير السليمة مع الجسد، والتي يقع فيها الكثيرون، فمثلا عندما يمر الطفلة والطفلة بمرحلة المراهقة، والتي يبدأ فيها الوعي بالجسد من منظور النوع (الجنس البشري)، وتكون الحاجة ملحة إلى فهم ما يدور في هذا الجسد من تغيرات، هنا تبدأ الأزمة في التعقيد، إذ يفتقد كل من الولد والبنت إلى المرجعية السليمة لمساعدتهما على فهم ما يحدث، نتيجة لمنظومة الفكر والأخلاق والقيم المجتمعية التي كرست لها الثقافة العربية على مر التاريخ، ووصلت بالحديث عن الجسد إلى حد المنع والتحريم تبعًا لما يقتضيه السياق، وذلك تجاهلا لكون الجسد حقيقة ملازمة للإنسان ما دام حيا.

وعلى الرغم من المنجز الذي حققه علم النفس في إطار الكشف بخصوص علاقة المراهق بجسده والمشكلات التي يتعرض لها، إلا أن مردود هذا المنجز متواضع جدا على مستوى التحقق الفعلي، فكل الدراسات النفسية تؤكد على أن المراهقة[1] تعد من أخطر المراحل التي يمر بها الإنسان ضمن أطواره المختلفة التي تتسم بالتجدد المستمر، ومكمن الخطر في هذه المرحلة التي تنتقل بالإنسان من الطفولة إلى الرشد، هي التغيرات في مظاهر النمو المختلفة (الجسمية والفسيولوجية والعقلية والاجتماعية والانفعالية والدينية والخلقية)، ولما يتعرض فيها الإنسان إلى صراعات متعددة، داخلية وخارجية.

وعلى الرغم من ذلك كله، فإن الجسد يعد من المقدسات والأسرار التي لا يمتلك المراهقون المرجعيات السليمة للتعامل معها، وبخاصة أن الأبوين وأفراد الأسرة يحجمون هم أنفسهم عن التدخل في القيام بدور في توعيتهم إما بدافع الخجل، أو بدافع الحرام.

أما في المراحل العمرية الأخرى- والمتقدم منها خصوصًا- فإن الأمر يزداد سوءًا على المستوى الواقعي، فكثير من الناس يحجم حتى يومنا هذا عن عرض مشكلاته الجسدية حتى على الأطباء والمختصين، وبخاصة إذا ما تعلقت بالجنس، خوفًا من المساس بهذا المقدس، وهو ما يؤدي لمشكلات صحية ونفسيه حقيقية، تزداد كلما كانت المجتمعات مغلقة قياسًا إلى نظيرتها المفتوحة التي استطاعت طرح مشكلات الجسد للمناقشة في حدود وأطر ثقافية وليست في حدود الانحلال.

---

(١) يمكن العودة في ذلك إلى:
- محمد مصطفي زيدان: النمو النفسي للطفل والمراهق - منشورات الجامعة الليبية - ١٩٧٢م .
- عبد الستار إبراهيم: الاكتئاب - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ع٢٣٩ - نوفمبر ١٩٩٨م .
- حامد عبد السلام زهران: علم نفس النمو - الطفولة والمراهقة - القاهرة - عالم الكتب - القاهرة - ٢٠٠١م.

غير أن العقلية العربية تحتكم في معارفها وممارساتها الجسدية وبخاصة الجنسية منها، إلى مصادر غير موثوق بها في الغالب الأعم، يعود بعضها إلى التخيلات والأوهام، ويعود بعضها إلى الممارسة والخطأ حتى بعد الزواج، ويعود بعضها إلى معلومات الآخرين غير المحتكمة غالبا إلى مرجعية علمية بالمفهوم الحقيقي.

إن فكرة تهميش الجسد وتحريم ومنع غالبية ممارساته، كان لها كبير الأثر في تحديد مسار العقلية العربية وطبيعة اشتغالها، ولا يعني ذلك بالضرورة الدعوة إلى مخالفة منظومة القيم والتقاليد السائدة، أو الدعوة إلى الحرية الجنسية فذلك له محاذيره ومضاره أيضا، ولكنه يعنى من أقرب الطرق طرح ومناقشة هذه القضايا على نحو علمي، الأمر الذي سيخلخل حدة وقداسة هذه الممنوعات وينتقل بها من إطار الخيال غير المؤسس إلى إطار الواقعي القابل للتفكير فيه على نحو سليم دون تزيد أو مغالاة، فمادام الجسد واقعا، وما دام هو السبيل الوحيد للمحافظة على بقاء الجنس البشري واستمراره، لذا فإن الأمر يتطلب طرحه للمناقشة بوعي أكثر مما هو متحقق بالفعل، حيث سيؤدي ذلك على أدنى تقدير إلى تهشيم هذه القداسة ونقله من إطار الوهم إلى إطار الحقيقة، فالمنهي عنه دوّما يمثل رغبة مستمرة في اختراقه، وعادة ما يكون هذا الاختراق مخالفا لما هو متعارف عليه خلقيًا ودينيًا وصحيًا.

ربما من هذا المدخل استطاع المنجز الأدبي عبر السرد أن يشتبك مع الجسدي ويسعى إلى اختراق قداسته، وبخاصة في الأعمال التي تحتكم إلى وعي فكري أو فلسفي معتدل نسبيا، وليس إلى تناوله من المنظور الشبقي، أو بوصفه حلية جمالية لمجرد استثارة الغرائز.

الجسد في الرواية العربية:

عبر التاريخ الروائي العربي لم يغب الجسد عن الحضور في كثير من الأعمال الروائية، واتخذ صورًا عدة للتعبير عنه، منها:

- تصوير مشاهد الاغتصاب والتغرير بالفتيات.
- تصوير العلاقات الجسدية بين العاشقين والمحبين.
- تصوير العلاقات المحرمة بين الرجال والنساء من خلال الجنس الرخيص في المراقص وبيوت المتعة.
- تصوير العلاقات المحرمة المعتمدة في الأساس على الشذوذ (المثلية).
- تصوير المشاهد التخييلية المتعلقة بالجنس في عقول شخصيات الروايات.

غير أن الجسد عمومًا عبر هذه الأعمال، كان ينطلق من فكر الكشف عن المستور، واختراق الحجب، وما وراء الأستار، إما بهدف الإمتاع والإثارة والتشويق، أو بهدف تعرية ونقد المجتمع، أو بهدف هدم المرتكزات القارة في ذهن المتلقي، وهو ما يمكن رصده عبر الأعمال الروائية لإحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ، وأحلام مستغانمي، وغيرهم كثير ممن تناول الجسد كليا أو جزئيا في نصوصه الإبداعية، وهو ما استثمرته الرواية الجديدة في كثير من أعمالها ولكن على نحو أعمق بالاتكاء على الوعي ومرتكزاته الفكرية والفلسفية.

ويعد مشروع إحسان عبد القدوس الروائي أحد أكثر العلامات الدالة على الوعي العربي ومناقشة قضايا الجسد والمرأة عمومًا، فلا تكاد تخلو قصة أو رواية من حضور المرأة والعلاقات الجسدية، وإن كان الجسد في تجلياته الجنسية هو الأكثر حضورًا، فقد اهتمت رواياته على مستوى الموضوع بتناول قضايا المرأة وعلاقتها بالرجل، وتصوير الحياة الاجتماعية في بعض مظاهرها المختلفة، وحرية الفرد وحرية المرأة، وحرية المجتمع، كما تميزت رواياته على مستوى أسلوب الكتابة ببساطة التركيب وسلاسة الحكي، وواقعية الأحداث المروي عنها.

وقد عمل إحسان في كتاباته السردية عمومًا على تعرية النفس البشرية خاصة الأنثى وقدم لنا ثلاثة نماذج نسوية في روايته التي أثارت ضجة كبيرة

ونوقشت في مجلس الشعب آنذاك"أنف وثلاث عيون"، وتحكي عن شخصية الطبيب الشاب هاشم عبد اللطيف، وعلاقاته بثلاث فتيات مختلفات في الطباع، أمينة، ونجوى، ورحاب (الفتاة اللبنانية صغيرة السن)، وطرحت أسئلة جوهرية في الثقافة العربية، وتركت الأحداث لتجيب؛ كيف يختلف سلوك الرجل ورد فعله باختلاف طبيعة وأخلاق المرأة التي يتعامل معها، بل كيف يتغير رد فعل الرجل من مرحلة عمرية إلى أخرى.

وقد كانت هذه الرواية تجربة فريدة في الإنجاز الروائي – آنذاك – لكونها تجربة ممتدة، رصدت تطور الشخصية على المدى البعيد، ليس فقط على مستوى التصاعد الدرامي، بل كلما أوغل الدكتور هاشم عبد اللطيف، في العمر وقابل المزيد من التجارب، ظهرت لنا شخصيته في ثوب جديد (كل عدة فصول): شخصيته التي بدأ بها الرواية، مضافا إليها تطور هذه الشخصية بمرور الوقت، وتشتبك الرواية عبر ذلك جميعه وفي نسيج السرد، مع منجز علم نفس السلوك: سلوك الرجل وسلوك المرأة، ردة فعلها، ما يدور بأعماقها، أدق مشاعرها[١].

وإذا كان مشروع إحسان عبد القدوس، السردي قد جعل المرأة محورًا له في كل أعماله الإبداعية، بجسدها ومشاعرها، فإن نجيب محفوظ، لم تخل أعماله من التعامل مع جسد المرأة، غير أن النظرة إلى المرأة بينهما فيها اختلاف جوهري، فعند إحسان تستطيع المرأة أن تتخطى جسدها على الرغم من كل ما تواجهه وتتعرض له من انتهاكات، وتعيد بناء نفسها فتنتقل من مجرد كونها جسدًا لا يرى فيه الرجل سوى المتعة، إلى كونها كائنًا له فاعليته في الحياة.

---

(١) قد لا يجد القارئ المذكر ما يلفت انتباهه في هذه الرواية، لكن الأمر سيختلف بالنسبة للمرأة التي ستلمس مقدرة إحسان عبد القدوس، في وصف مشاعرها الداخلية وردود أفعالها وسلوكياتها على نحو كبير.

أما المرأة عند محفوظ، فيلاحظ عبر أعماله أنها لا تستطيع تخطي أقدار جسدها وانتهاكاته، فإما أن تختفي من الرواية دون مبرر مثل نور، في رواية اللص والكلاب، أو أنها تستجيب لقدرها ولا تمتلك أية قدرة على تغيير مصيرها ولا تسعى لذلك في الأساس، مثل نساء رحلة ابن فطومة جميعهن، ونساء قشتمر، ونساء الثلاثية، ونساء بداية ونهاية، وغيرهن.

على هذا الأساس كان الجسد الأنثوي ممثلا للجنس في الرواية العربية حتى نهاية التسعينيات من القرن العشرين، أما مع الرواية الجديدة فقد انفتحت الرؤية إلى الجسد على أقصى مدى للاتساع، فأصبح الجسد باعثا للجنس، ومنطلقا للوعي، ومَعْبرًا لقدرات الإنسان الطبيعية والميتافيزيقية سواء على مستوى المهارات الجسدية الرياضية والموسيقية والحركية عموما، أو على مستوى التواصل الروحي عبر الممارسات الارتقائية، ومنها اليوجا والصوفية ....إلخ، كما أن الجسد يصبح مساحة للتعبير عن علاقة الإنسان بالمجتمع المحيط، وتعبيرًا عن ثقافات وعادات وتقاليد الشعوب.

هنا لا يصبح الجسد كما كان عليه الأمر في الرواية قبل الجديدة، وإنما يتخذ الجسد هنا – في الرواية الجديدة – أبعادا لم تكن موجودة من قبل، فالاستحضار الجسدي ليس لمجرد المتعة، وإنما للاستكشاف، ومحاولة فهم الذات، وفهم العالم، فيصبح الجسد استكشافا للحياة بأسرها.

آليات الجسدي في الرواية الجديدة:

تنوعت آليات التعامل مع الجسد في الرواية الجديدة، بين توظيفه بوصفه حلية (موتيفة) يتم تزيين العمل بها من منظور المتعة والإثارة والتشويق والإمساك بيد المتلقي ليظل مستمرًا في التواصل مع العمل، أو توظيفه بوصفه أيديولوجيا لتبني قضايا المرأة وقضايا المهمشين كما أقره فكر النسوية (في النماذج التي كانت

على وعي بالمفاهيم السليمة للنسوية)، أو الجسد بوصفه موضوعا، باعتباره أزمة بشرية محاولة لفهم الحياة من خلاله، والتعرف إليه واستكشاف أسراره.

١. الجسد بوصفه حلية (موتيفة):

ويعد أول مستويات استخدام الجسد في الرواية الجديدة، حيث يتم التعامل معه من منظور الإمتاع، كحيلة لجذب المتلقي، وإجباره على الاستمرار في تلقي العمل، وهو منظور قديم تجلى في الأدب الصوفي شعره ونثره، حيث تم الاعتماد على الجسدي والجنسي على وجه الخصوص بوصفه متكأ للتجربة العرفانية والارتقاء في المدارج الإلهية، وتجلى في حكايات ألف ليلة وليلة، وفي منجز الرواية العربية والعالمية، غير أن مستويات استخدامه تعددت عبر هذه الأنواع والسرود، وتعددت بدورها مع الرواية الجديدة، حيث كانت قبلا مع كل هذه الأنواع من منطلق كشف الأسرار والحجب، واختراق ما وراء الجدران، ولكنها في الرواية الجديدة تنطلق مما هو بعدي لذلك جميعه، تنطلق ليس من منظور المنع والتحريم، وإنما من منطلق أن ذلك واقعًا يحدث أو يمكن أن يحدث على الدوام، إن لم يكن يحدث في كل لحظة في مكان ما من العالم.

وربما أسهم في ذلك الانفتاح المعرفي وتطور وسائل الاتصال والانفجار التكنولوجي، الذي أتاح لكل من يريد أن يشاهد ذلك إما عبر مواقع الإنترنت المتخصصة في ذلك، أو عبر القنوات الفضائية المفتوحة، وليس معنى ذلك أن الكتابة الروائية عملت على نقل هذه المشهدية من الوسائل التكنولوجية إلى الرواية، وإنما معناه أن هذا التحول في مسار البشرية عموما غير نظرتها إلى الجنسي بوصفه مدنسًا إلى وصفه واقعا تم اعتياده، وهو ما أثر على عقلية المبدع ذاته وتحكم في مسارات تفكيره وآليات منظوره، فقد سقطت القداسة، وتهشمت فكرة المنع، فكل شيء مباح لمن يريد.

هنا تصبح الرواية تعبيرًا عن تطور العصر في منظوره للجسد من كونه المخفي على الدوام، الغائب بصورته، إلى كونه الحاضر القابل للتحقق، ويصبح ليس مجرد الكشف عن الجسد هو الحلية، وإنما الكشف عن تنويعات الجسد، والقدرة على رسم مشاهده الفارقة هو الحلية.

وتأتي في ذلك روايات، منها "مسألة وقت" لمنتصر القفاش، إذ إن الحكاية في الرواية تقوم في أساسها على فتاة تقوم بزيارة الراوي، وتكشف أمامه عن جسدها، ويلتحمان في علاقة بين ذكر وأنثى، وتترك بلوزتها عنده، وتأخذ بدلا منها أحد قمصانه، وفي اليوم الثاني يكتشف أنها ماتت غرقا في عبّارة على النيل قبل أن تزوره بثلاث ساعات، وتنبني الحكاية على هذه المفارقة:

لم يتأكد من وقت موتها إلا بعدما ذهب للعزاء، عرف أنها غرقت حوالي الساعة العاشرة صباحًا قبل المجيء إليه، عثروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعديّة، ولا يعرف حتى الآن سبب تأخرهم في العثور عليها، هل لكثرة من تم انتشالهم من الأحياء والجثث، أم لتأخر الغواصين في الوصول إلى موقع الحادث، أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت ؟

تمنى لو سأل والدها في العزاء عما كانت ترتديه حينما عثروا عليها. اكتفي بإعادة سؤاله عن الوقت الذي غرقت فيه المعدية.

- الساعة العاشرة تقريبا.

نظر يحيى في ساعته ليمنع نفسه من تكرار السؤال.

فعلى الرغم من كون الحكاية تقوم في الأساس على زيارة الفتاة وإقامتها لعلاقة جسدية مع الراوي، إلا أن الجسد هنا يأتي حلية، فالسرد يكشف عن مركزية الأحداث بأنها ليست في الجسد، وإنما في موتها قبل زيارتها له، وهو ما يعتمد عليه المبدع في الرواية من تفتيت لمفهوم الزمن كما اعتاده الوعي، ويكون الزمن

هنا هو الفارق، فكيف يزورك شخص حقيقة، وهو ميت قبل زيارته لك بساعات ثلاث؟ هنا يتفتت مفهوم الزمن تمامًا، ويحيلنا إلى الوعي، فهل الزمن الذي نعرفه حقيقي، أم أن الزمن لعبة ووهم نحن اختلقناه؟

كذلك الأمر يأتي الجسد حلية في بعض مشاهد رواية "معبر أزرق برائحة الينسون" لياسمين مجدي، على الرغم من اعتمادها في مشاهد أخرى على الجسد بوصفه أزمة، فإلى المستوى الأول - الجسد بوصفه حلية- تأتي بعض المشاهد الكاشفة عن وعي وطبيعة شخصيات الرواية، فحين يشتم عبد البديع رائحة الكسكسي الفاسد بحوزة امرأة تركب مترو الأنفاق يخبرها بذلك، وتتجه الرواية نحو إحالات أخرى جسدية، تقول(1):

"عبد البديع لم يكن يعني أن الكسكسي هو أحد أعضاء الجسد، الذي تفوح رائحته عفنة، لأنه يعني الطبق الذي تحمله في يدها، عليك هنا يا سبأ، أن تأخذي دائما بالمعنى البعيد للكلمات، لا المعنى القريب البسيط من فم رجل قصير بفك كبير، وحين تغلقين الدولاب تصبح المعاني البعيدة في محيط عينيك..."

فهذا المقطع يراود المتلقي موهمًا إياه بأن الجسد أحد المعالجات التي ستتعرض لها الرواية، ضمانًا لاستمرار المتلقي في ممارسة اللعبة، بوصفه أداة من الأدوات التي تسعى لجذب المتلقي وليست كل الأدوات، ناهيا بالطبع عن الرؤية المغايرة التي يكشف عنها الوعي حيال مشهد متكرر لكل سكان المدن التي يجري تحت أرضها مترو أنفاق، إذ يتعامل الناس دوما مع هذا الجالس خلف النافذة الزجاجية على أنه آلة، وهو دومًا على عجلة من أمره، ولم يفكر مرة حتى أن ينظر إلى وجهه ليراه منتميا إلى عالم البشر، الذين قد يتابعون حركاتنا ويشتبكون مع عوالمنا الجسدية.

---

(1) ياسمين مجدي: معبر أزرق برائحة الينسون - سابق- ص٢٠.

٢. الجسد بوصفه أيديولوجيا:

في الأدب المعاصر وعلى مستوى السرد – خصوصا – كان الجسدي موضوعا للحكي، واشتهرت في ذلك كتابات منها كثير من الأعمال الروائية لإحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس، وغيرهما.

غير أن الموضوع ظل مقتصرًا في وعينا العربي على التعبير عنه من المنظور الذكوري البحت، فلم تكن المرأة بقادرة على الدخول في هذه المنطقة، ولم يكن الرجل مهتمًا بالتعبير عنها من منظور ووعي المرأة، وهو ما غيرته الكتابة النسوية في مفهومها الذي يتعامل مع النسوية من منظور كونها تعبيرًا عن قضايا ووعي المرأة سواء أكان صادرًا عن المرأة، أم عن الرجل.

بهذا الوعي لا تكون الكتابة النسوية هي الصادرة عن المرأة فحسب، وإنما هي المعبرة عن قضايا ووعي المرأة، وهو مفهوم منفتح نسبيًا عما يتم تداوله من مفاهيم حول الكتابة النسوية.

ومن هنا يكون التعبير عن الجسدي – المعني هنا – في الكتابة النسوية هو رصد للتعامل مع هذا الجسدي من وجهة نظر المرأة سواء في الكتابة الروائية للمرأة ذاتها، أم في الكتابة الروائية للرجل عن المرأة ولكن من منظورها ومشاعرها هي.

على هذا الأساس فإن مفهوم الأدب النسوي يشير إلى الكتابة التي تهتم بقضايا المرأة في الثقافة والوعي، سواء أكتبه كتاب رجال أم كاتبات من النساء، أما الأدب النسائي، فهو الأدب المكتوب من قبل كاتبات سواء أعبر عن قضايا المرأة أم عن قضايا الإبداع عموما.

تأتي رواية "طرشقانة"[1] لمسعودة أبو بكر[2]، منطلقة من التعامل مع الجسد بوصفه أيديولوجيا، إذ تحكي عن سيرة الطرشقانة (الرجل الذي يقف على أعتـاب الأنوثة) ويرغب في أن يتحول إلى أنثى مجاهرًا بذلك، متحـديًا لتقاليـد الأسـرة المجتمع (العربي التونسي على وجه الخصوص)، ولا يخجل من إخفـاء رغباتـه، ولا من صبية الحي الذين يهتفون كلما مر أمامهم بأغنية يرددها الجميع:

" طرشقانه ولّى... مرا..." ص١٢.

غير أن الجديد في الأمر أن الكاتبة لا تتعامل مع الموضوع مـن منظـور ضيق ينحصر في إطار الجنس، وإنما تنفتح به على وعـي الأنثـى ومـشاعرها الداخلية، فمراد (الطرشقانة) يحمل قلب أنثى، ويعشق تفاصـيل الحيـاة الأنثويـة، ويهتم بها، ويبدع فيها بما ينال إعجاب النساء أنفسهن، ويتبـدى ذلـك فـي ذوقـه الأنثوى الرقيق الذي يتكشف عبر طريقة تنظيمه لشقته في حي الزهراء، واختياره لأدوات المطبخ والحمام، وعشقه لاختيار الملابس الداخلية الأنثوية وألوانها:

لا يسع الزائر لشقة مراد وقد نما لديه إحساس أنه في بيـت رجـل غيـر عادي، من نسيج مغاير، إلا أن يعيش حالات من الانبهار، حتى وهو يلج المطبخ، حيث يفاجؤه الذوق الرفيع في ترصيف أدوات الطبيخ ومختلف المواعين، وبريق الجليز والحيطان كما لو كانت وراء ذلك أصابع أنثى حاذقة، وربة بيت من الطراز الأول.

لكن مهما كان حذق ربة البيت، ولمسات الأنثى فـي التزويـق والترتيـب والنظافة، فلا يتصور من يفتح الحمام بشقة مراد العجيبة أن بنت امرأة بإمكانهـا أن تفوق مرادًا في شيء، بل إنها ستبدو بسيطة الذوق بدائية الترتيب، محـدودة

---

(١) مسعودة أبو بكر : طرشقانة – دار سحر للنشر – تونس – ١٩٩٩م .

(٢) صحفية وروائية وشاعرة تونسية، لها أعمال روائية منها: ليلة الغياب، ووداعًا حمورابي، ولها مجموعات قصصية منها: طعم الأناناس، ووليمة خاصة جدا، ولها كتابات للأطفال، وديوان بعنوان لؤلؤ لجيد الكلام.

الخيال والذائقة الجمالية.. كان المغطس شبيها بفلك بين السماء والأرض، من حوله تنبثق شلالات من جبال الطين والخضرة والصخر وطيور تفرد أجنحتها للطيران توقفت فجأة في حالة تأمل ممتدة للكون الخرافي من حولها... ص ٣٤.

إن الطرشقانة عبر سياق الرواية لا يصبح مجرد شخص مصاب بالشذوذ الجنسي والرغبة في الاختلاف عن نوعه (جنسه)، وإنما في شعوره بالاختلاف عن نوعه، ودفاعه عن النوع الآخر، وتفكيره في الأمر من منطلق فلسفي بأيديولوجيات نسوية تتجاوز مجرد مناقشة حقوق المرأة في المجتمع مثل حقها في التعليم وحقها في الإتجار وفي ممارسة الحياة العامة، إلِى مناقشة قضايا أنثوية لا تحظى باهتمام المجتمع.

وتأتي أولى هذه الأيديولوجيات متمثلة فيما يمكن تسميته بأيديولوجية الرجولة، فماذا تعنى الرجولة بعد أن استطاعت المرأة القيام بكل الأعمال التي كانت من اختصاص الرجل ليكتسب مفهوم الرجولة ؟ ألا تعود جذور هذا التفريق الحاد بين المذكر والمؤنث إلى وعي الموروث الثقافي العربي الذي يأبى الاستجابة لكل التطورات التي طرأت على الحياة العربية ذاتها بما يجعل هذا الوعي في نهايته يمثل ازدواجية تضاف إلى عديد الازدواجيات التي تعيشها الثقافة العربية؟

من هذا المنطلق تفجر الرواية عبر شخصية مراد، قضية الرجولة في مقابل الأنوثة وإمكانية التعامل معها من منطلق الحريات التي تتبناها الشخصية العربية ظاهريًا وتدعو إليها، وهو ما يفتؤ مراد في طرحه ومناقشته مع ابن عمه أستاذ الفلسفة، مناقشة تنم عن وعيه وقدرته على الاختيار حتى لو كان ذلك سيحدث صدمة للمجتمع.

أما على مستوى الجسدي وحضوره في الرواية فيأتي عبر وعي شخصية مراد الشواشي، وتعامله مع متطلبات جسده وممارساته المثلية من منطلق فكري يصل به إلى حد سوق الأدلة والبراهين على هذا الفعل الذي يراه العامة شذوذا، ويراه هو غير ذلك، فيرد على ابن عمه غازي، أستاذ الفلسفة عندما يتهمه بإدمان الانحناء:

" وماذا تعيب في الانحناء؟ أما علمت أنّه ما فاز باللذة إلاّ منحن... وما غنم إلاّ منحن وما حقّق مأربا إلاّ منحن.... الانحناء حكمة يا أستاذ الحكمة، بفضلها يسهل عليك العبور من الأبواب الواطئة.. تقي هامتك من أن ترتطم بالعارضة...الرياح عادة لا تكسر إلا الأعواد التي تدعى الصلابة والعند.. أحمد الشواشي، أبي وعمك الذي تفخر بسيرته لم يكن يؤمن بحكمة الانحناء فقصمت ظهره الريح.. شطرته نصفين وطالت نقمة الريح زوجته.. وعاش مراد يتيما لم يجد إلا عطف النساء، نساء عائلة الشواشي لأن الرجال أشاحوا بوجوههم عنه، ثم اعلم يا فيلسوف زمانه أن الانحناء نوعان.. انحناء تختاره أنت دون أن يدوس أحدهم على رقبتك ويورثك المتعة، وانحناء تمارسه بإكراه يخضع له حتى فحل الرجال منكم وهو مغلوب على أمره.. انحناء تجرون إليه قسرًا.. يورثكم التبعية والذل، فيبتلع الواحد منكم السكين بدمها ويطوي همه بين ضلوعه تكتمًا، فعن أي انحناء تتكلم؟ هل ترثي لحالي حقًا.. أم أنت لا تعي أن حالك أبشع من حالي.. أتريد أن أقيم مناحة عليك وعلى أشباهك من الرجال ؟" ص١٥، ١٦.

ومن هنا تأتي الصدمة، ليس فقط مع طرح مراد (الطرشقانة) لشذوذه الجنسي – كما يسميه العامة – وإنما أيضا من منطلق مخالفته لما هو قار في وعي الثقافة العربية حول مفاهيم الرجولة والجسد، والتي درجت على تأكيد مفهوم الفحولة الجنسية لصالح الرجل، ونبذ الانحناء بكافة أشكاله وارتباطاته الجسدية والاجتماعية والسياسية، غير أن الرواية إجمالا تسعى لإعادة التفكير في كل هذه الأمور من منطلق وجهة نظر مراد وأمثاله في المجتمع العربي عموما.

٣. الجسد بوصفه موضوعًا:

حيث تتناول الرواية الجسد بوصفه الموضوع الذي تنبني حوله الرواية، سواء تم التعامل معه باعتباره أزمة بشرية وموضوعًا يجب تداوله ومناقشة أبعاده الفلسفية والمعرفية والتاريخية، مثل روايات: شارع بسادة لسيد الوكيل، أو تم التعامل معه باعتباره كشفًا للمستور وفضحًا للمسكوت عنه، مثل رويات: الآخرون لصبا الحرز، ورائحة القرفة لسمر يزبك.

وقد شهد موضوع الجسد في بعض البلدان العربية توظيفًا مكثفًا في البناء الروائي، ومنها المملكة العربية السعودية على وجه الخصوص، إذ ظهرت عديد من الروايات بعد أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، وعابر سرير)، تدور جميعها حول الجسد، ومنها: "حب في العاصمة" لوفاء عبد الرحمن، و"نساء المنكر" لسمر المقرن، و"الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحيميد، و"الواد والعم" لمفيد النويصر، و"ملامح" لزينب حنفي، و"الآخرون" لصبا الحرز، و"الأوبة"، وغيرها من الروايات السعودية التي وظفت الجنس على نحو متسع يشمل كل الرواية.

وترى بعض الدراسات أن السبب في انتشار الرواية السعودية يعود لتناولها موضوع الجسد، فقد بلغ عدد الروايات السعودية التي توظف الجنس والجسد عام ٢٠٠٧م، عدد ٥٥ رواية، وفي عام ٢٠٠٨م، بلغ ٦٤ رواية، وفي عام ٢٠٠٩م وصل إلى نحو ٧٠ رواية(١).

تأتي رواية صبا الحرز(٢) " الآخرون"(٣) مرتبطة بهذا النوع من الكتابة (الجسد بوصفه موضوعا)، حيث ترتكز أزمة الرواية منذ البداية وحتى النهاية على علاقة البطلة بجسدها، ورغباته، محاولة للتصالح مع فكرة العري التام وعدم الخجل من حاجات الجسد.

تناولت الرواية عددًا من الأزمات النفسية والفكرية، مثل تقبل الموت، ومبدأ الثواب والعقاب الأخروي، والتناقض السلوكي، ومحاولة غسل الذنوب وذلك من خلال شخصية تعيش في مدينة القطيف (السعودية)، شيعية المذهب، تقع فريسة للصراع بين رغبتها الجسدية وعقدة الذنب والخوف من العقاب، فتنخرط في العمل التطوعي للقيام بدور ديني وتوعوي في بيئتها المحلية، من أجل التغلب على

---

(١) ببلوغرافيا الرواية السعودية- نادي الباحة الأدبي – المملكة العربية السعودية – ٢٠٠٧م.

(٢) صبا الحرز، اسم مستعار لكاتبة الرواية التي أشارت بعض المتابعات النقدية في الصحف وعلى صفحات النت بأنها فتاة عشرينية من منطقة القطيف في المملكة العربية السعودية.

(٣) صبا الحرز: الآخرون – دار الساقي- بيروت – ٢٠٠٦م .

عقدة الشعور بالخطيئة والذنب بسبب علاقتها المحرمة والتي كما تقول ساردة بضمير المتكلم الفرد على لسان البطلة بعد أن مارست لعبة الجسد مع صديقتها ضيّ:

وما كنت لأصادر رغبات جسدي، لو كنت أفهمها، أو أستوعبها، أو لو أنه يتفضل قليلا ويفتح معي حوارًا قصيرًا حولها. لو أنه يختصر الأمر في بضع نقاط واضحة. لست ملاكًا، ولا أدعي الفضيلة المطلقة، ثم إنها ليست أولى خطواتي باتجاه الجحيم، كل ما في الأمر أني أحتاج إلى أن أفهم، هذه الفوضى المعتمة تذبحني، إن أساق في ليل العميان هذا، وما من نهار يطل علي.

وفي محاولة للحبكة الفنية وكسب ثقة المتلقي، تتعرض الرواية على نحو سردي مترابط لبعض ملامح الحياة في المجتمع السعودي، وهي في الآن ذاته مبررات للتعاطف مع البطلة المثلية (التي يصنفها الوعي الاجتماعي على أنها شاذة)، فتعرض الرواية للظلم الاجتماعي والطبقي الذي يعاني منه الشيعة (الذين تنتمي إليهم البطلة) وهم الأقلية في المجتمع السعودي، وما يواجهونه من تفريق في فرص التعليم، وتفريق في الوظائف والمناصب، واضطهاد ديني وفكري.

ثم في محاولة لتبرير فعل البطلة، تكشف عن بعض من حياتها الخاصة متمثلة في مرضها الوراثي بالصرع، والمصابة به بسبب حمل والدتها للجينات، وهو ما كان عائقا لها، منعها من فرصة التعليم واختيار تخصص أفضل في جامعة الملك سعود، لأنها تحتاج الى عناية ومراقبة صحية بسبب نوبات المرض المفاجئة، وما يسببه ذلك من ألم نفسي لشعورها الدائم بالشفقة لكونهّا محورًا للحديث بين زميلاتها.

وبعد التخرج سبب لها تكرار النوبات مخاوف غيرت مسارات حياتها، فكان وراء اضطرارها لترك العمل الذي أحبته، كمدرسة في روضة أطفال، خوفا من أن تباغتها نوبة أمام الأطفال فتروعهم. وكان وراء رفضها الزواج من ابن خالتها

خوفا من نقل المرض لأطفالهما، وخوفا من عدم قدرتها على الاعتناء بهم، وخوفا من حدوث نوبة أثناء علاقتها الحميمية مع زوجها، وخوفا من نفوره.

وجاءت وفاة أخيها حسن بسبب مرض وراثي آخر، وهو تكسر الدم المنجلي، وقد نجحت الرواية في سرد تفاصيل وملامح المرضين وشرح أعراضهما على نحو غير متكلف، عبر بناء لغوي منضبط.

ارتكزت الرواية بشكل عام على إبراز الاختلاف في الآخر وفكرة تقبله، سواءً كان الاختلاف في الميول الجنسية والرغبات أو الاختلاف في المعتقدات الدينية، كذلك الاختلاف في الصحة والمرض والتناقضات الحادثة في المجتمع، وعرضت نموذجًا بسيطًا وغير متكلف للحياة الجامعية في وسط يمنع الاختلاط ويفرق بين الجنسين.

وعلى مستوى الوعي والمعاصرة، ترسم الرواية بطلة معاصرة، تتعامل مع الإنترنت والمنتديات الحوارية، وتنخرط في العمل التثقيفي من خلال المجلة والمطبوعات والنشاط المسرحي في الحسينية، مثقفة قرائيًا ومرئيًا، وذلك ما يكشف عنه وعي البطلة عبر مقولها، حيث يرد على لسانها استشهاد ببعض العبارات والمقاطع المقتبسة من روايات وقصص عالمية، وعلاقتها بالموسيقى وفيروز التي كان لحضور أغانيها أكثر من مشهد داخل الرواية، كذلك التناص مع بعض المقولات الشهيرة الواردة في السينما الغربية وتوظيفها داخل السرد.

وعلى الرغم مما توهم به الرواية من أن أحداثها تدور حول شخصية واحدة هي شخصية البطلة، إلا أن الشخصيات الأخرى لا تأتي فقط خادمة لها، وإنما تكشف عن حكيها وعلاقتها بالجسد، ومنها شخصية ضي/ الصديقة المؤثرة في البطلة والتي تمارس معها لعبة الجنس بسادية شديدة، وكلما زاد الألم زادت متعة ضيّ.

تعرفت ضيّ، على المثلية من طفولتها حيث كانت تأخذ درسًا لـدى بلقـيس إحدى جاراتها التي تكبرها بأعوام، الطالبة الجامعية التي تفضل الأطفال، وكانـت فاتحة العلاقة قبلة تشجيعية من الفم، ثم تطورت العلاقة فصارت بلقيس بمثابة الأم والمرشدة والمربية لضي التي تعلقت بها كثيرًا، لكنها تفاجأت بإقصائها لها، لمجرد ظهور علامات الأنوثة البارزة في جسدها، فهجرتها وأبعدتها عن زيارتهـا حيـث أخبرت والدي ضيّ أنها متفوقة ولا تحتاج الى دروس إضافية، وقد تنبهت ضـيّ، الي حب بلقيس للصغيرات فقط حينما لمحت طفلة أخرى بـدأت بأخـذ الـدروس بانتظام عندها.

علاقة ضيّ، بالبطلة علاقة جسدية، فقد كان لضي، الدور الرئيـسي والأول في تعريف البطلة بالمثلية وبحاجات الجسد واشـتهاءاته، وكانـت تعتبـر البطلـة عبدتها، وتبلور ذلك في خاتم الزواج الذي أعطته إياها، وأخذتها معها إلـى حفـل المثليات، وقدمتها للجميع على أنها رفيقتها وملك خاص لها، على الرغم من وجود خلافات كثيرة بينهما، وتجاذب وخصام على فترات طويلة.

انتهت علاقة ضي، بالبطلة بعد رفض البطلة لها أثناء علاقتهمـا الجنـسية فقيدتها من يديها ومزقت جميع ملابسها، وبدأت تغتصبها وتقطع جسدها بـالمقص، وتنعتها بالعاهرة، وبعد محاولات، استطاعت البطلة الهروب منها وقطع علاقتهـا بها لمدة سنتين تقريبا ولكن في نهاية الرواية تعود إليها بسبب شـعورها المريـر بالوحدة، والحنين، أو ربما محاولة للإثبات أمام ذاتها بأنها ليستِ مثلية وأن عشقها لضي، لم يكن غير نزوة، وتجربة، تعرفا فيها إلى جسديهما، ولعبا حتى النهاية.

وتأتي شخصية دارين، منطلقة من الوعي بالجـسد وباحثـة عنـه، وهـي الصديقة الجديدة التي تعرفت عليها البطلة في حفلة (للمثليات) ورغم ارتبـاط كـل واحدة منهما بأخرى إلا أنهما استرقا قبلة في المخزن بعيدا عن الأنظـار، وكانـت هذه فاتحة العلاقة بينهما لاحقا. دارين، هي الفتاة المحللة الثاقبـة، الكثيـرة العقـل والتي ترجع حدوث الأشياء إلى أسبابها المنطقية وتربطها دائما بالأحداث السياسية

التي مرت بها منطقة القطيف عام ١٤٠٠هـ، وعلاقة السنة بالشيعة، وعدم وجود عدالة اجتماعية أو مساواة مع السنة لأن الشيعة هم الأقلية المختلفون. علاقة دارين بالمثلية علاقة رغبة وحب، وقد اكتشفت ذلك مبكرًا مع ابنة عمها ناديا، وارتبطا كثيرًا خلال مراحل عمرهم حتى الدراسة الجامعية، والتي انفصلت فيها ناديا، عنها فجأة بلا مبررات فقط لأنها أحبت فتاة أخرى مما ترك لها جرحًا لم تستطع التغلب عليه، وحكم بالفشل على كل علاقة جديدة، وقد قامت البطلة بمساعدتها في التواصل مرة أخرى مع ناديا وعودتهما كحبيبتين مرة أخرى.

وتأتي شخصية هبه، بوصفها صديقة أخرى للبطلة لكنها ليست مثلية، ترمز إلى الفتاة الطبيعية والبسيطة، تتميز بالبراءة نوعًا ما، والإلحاح وبساطة التفكير، تتشارك مع البطلة الأنشطة التطوعية والأعمال التي تقومان بها في الحسينية وخدمات الحي. تركت البطلة فجأة في صورة تقليدية جدًا عندما قبلت عرض زواج من أحد الأقارب، وكان يمكن لهذه الشخصية أن تكشف عن الكثير من عالم الجسد لدى غير المثليات.

أما شخصية هداية، وهي مسئولة الأنشطة بالحسينية وتعتبر الموجهة للمتطوعات، والرقيب على ما يتم تنفيذه أو عدمه، فإنها ترسم صورة للتزمت والسلطة الدينية المهيمنة.

ويتمثل الوعي الثقافي المعاصر في شخصيتي عقيل وسندس، وهما شقيقان يعدا- كما تشير الرواية - نموذجًا للشباب الشيعي المثقف والفاعل في المحيط البيئي، حيث يتشاركان في عمل المجلة المحلية التي تهدف إلى الإرشاد والتوجيه والقائمة على الجهود الذاتية، علاقة سندس مع البطلة شبه سطحية، أما عقيل، فهو المرشد والمفكر والرمز المستنير والموجه للبطلة ويديران معا منتدى تثقيفيا عبر النت لكنه، تأثر كثيرًا بعد تعرض المجلة وكتابها لهجوم شرس يمس نزاهتهم.

كذلك يتمثل الوعي المعاصر في شخصية ريان، صديق البطلة عبر شبكة الإنترنت، حيث تتشكل علاقتهما في إطار الغزل والاستملاح، غير أنها تمر بفترات متواترة بين الحضور والغياب، ويتدخل اختلافهما المذهبي (سني وشيعية) في إنهاء علاقتهما بعد مشادة كلامية حول العقيدة واختلافها بين المذهبين وذلك بتسفيهه وتعاليه على الشيعة وتكفيرهم على حد تعبير البطلة.

أما الوعي الديني، فيتمثل في حسن، أخو البطلة المتوفي في ريعان شبابه بسبب مرض تكسر الدم المنجلي (تقريبا) وهو مرض وراثي بسبب زواج الأقارب، والذي مثل للبطلة صورة الموت غير العادل من وجهة نظرها، ومن ثم إبراز حجم الفقد والخوف من الموت والتطلع إلى عالم أخروي أجمل.

وتأتي شخصية عمر، منطلقة من الوعي ذاته، فهو الصديق السني، الشريك، الذي يتشارك معها كل شيء والذي كشفت له عن سرها (المثلي) وعلاقتها بـضيّ، ثم تحول إلى حبيب ورفيق سرير في نهاية الرواية.

الأم، محمد (الأخ الأكبر)، هما نموذجا الأسرة، الظاهران في الرواية بخط رفيع، الأم التي لا تتدخل في شئون ابنتها، وتلوم نفسها أشد اللوم على مرضها، وكذلك محمد الأخ الأكبر الذي يشعر بالمسئولية تجاه أهله، ويلوم نفسه كثيرا لأنه لم يمرض مثل إخوته رغم أنه الأكبر، وهو نموذج للأخ الأكبر المتدين الرحيم والمحب لأهله.

غير أن الرواية على الرغم من هذا الزخم في الأحداث والتعدد في الشخصيات الممثلة لشريحة مجتمع كامل بانتماءاته الفكرية والدينية والاجتماعية، لم تستطع التخلص من النهاية التقليدية جدا، والتي لم تستثمر روح الاختلاف السائدة طوال الرواية، حيث تلجأ إلى جعل البطلة تلجأ لأن تكون أنثى طبيعية تحب الرجل وليست مثلية، وربما يبرر ذلك السلوك من الروائية السعي نحو إرضاء الذوق العام للمجتمع الشرقي العربي الذي يعيش الاختلاف داخليًا ولا يقبله ظاهريًا.

منطق الجسدي في الروائي:

إن اللجوء إلى التعبير عن الجسدي في كثير من الأعمال السردية التي تنتمي إلى الرواية الجديدة، لم يأت من فراغ، ولكن تحكمه في الغالب منطلقات فكرية تكشف عن آليات اشتغال عقل الكاتب/ الروائي في اشتباكه مع الجسدي، وتتنوع هذه المنطلقات في مرجعياتها إلى ما هو ديني، وما هو فكري، وما هوغريزي في أنفس البشر عموما.

غير أنها جميعا تخضع لمنطق علاقات الذات الفاعلة بمستوياتها الجدلية المتنوعة: الأنا مع الآخر، والأنا مع الأنا، بين التعبير عن الاحتجاج، وتأكيد الذات من خلال نفي هيمنة الآخر، واكتشاف الذات، ومحاولة اكتشاف الآخر، وهو ما يؤكده استقراء النصوص الإبداعية ذاتها.

١. الكتابة بوصفها احتجاجًا عند الكتاب من الرجال:

التعبير عن الرفض خصيصة بشرية متأصلة في النفس الإنسانية ولدت منذ أن ولد وعيه قبل أن ينزل إلى الأرض، وصاحبت مسيرة تطوره عبر الحياة، وتحولت من الرفض الديني والاجتماعي، إلى الرفض المرتبط بالنظم السياسية الوضعية فيما يمكن تسميته بثقافة الاحتجاج.

فعلى الدوام وعبر التاريخ كانت هناك جماعات تتخذ الموقف المضاد من سياسات الدولة، غير أن هذا التضاد لم يكن مطروحًا على السطح مع النظم الملكية والديكتاتورية، ولكنه كان موجودًا ويعمل في الخفاء دوما.

ولكن مع تعقد مفهوم الدولة، ونمو الوعي السياسي في انتقاله من النخبة إلى العامة، وظهور مصطلحات مثل الديمقراطية وحقوق الإنسان والحريات الفكرية بأنواعها، بدأ مفهوم الاحتجاج يتأسس على نحو ما وصل إليه في حياتنا المعاصرة الآن.

إلا أن الاحتجاج بوصفه فعلا ثقافيًا يظل مرهونًا بالإطار العام للسياق الثقافي الذي أنتج فيه، وهذا بدوره يختلف من مجتمع لآخر، ومن دولة لأخرى، فالاحتجاج في الدول الغربية المتقدمة يمثل أداة مهمة من أدوات التعبير والتغيير، فلم تزل الجماعات المناهضة للعولمة تعمل في مظاهراتها السلمية وتحقق نتائج ملموسة، ولم تزل جماعات حقوق الإنسان تستعين بالاحتجاج السلمي وتحقق عبره النتائج المرجوة أو بعضها على أدنى تقدير.

أما في الثقافة العربية فإن الفن والأدب يعدان المجال الأكثر خصوبة للتعبير عن الرفض والاحتجاج، بما يقومان به من كشف للهامش البعيد عن أعين السلطة رغم قربه منها، وافتضاح ممارسات النظام الحاكم، وكشف أشكال الظلم والقهر، وكذلك كشف المجتمع أمام نفسه، ذلك المجتمع الذي غدا يعيش ازدواجية بين ممارساته الفعلية أو معتقداته وتوجهاته الفكرية العميقة، وبين الصورة التي يبدو عليها ويظهر بها أمام الآخرين.

وتأتي في هذا السياق رواية فاصل للدهشة، لمحمد الفخراني[1]، للكشف عن عالم المهمشين في المجتمع المصري الذين يعيشون في قلب المدينة أو على أطرافها، لكنهم يوجدون في كل مكان، في المقاهي والمحال التجارية والأرصفة والطرقات والفنادق الفخمة والمراقص والبارات وكافة الأماكن التي يتواجد فيها تجمعات بشرية، يقومون بأعمال خدمية، ويبيعون المخدرات ويشتغلون بالدعارة، ويعملون في أي شيء يجلب لهم النقود مهما كانت حرمته.

تبدأ الرواية برسم عالم آخر غير الذي يعرفه البشر، هو عالم العشش بممارسات أفراده التي تنتمي جميعها إلى الممنوع والمحرم، فبدري، يضاجع امرأته في فترة الحيض ويتفحص مؤخرات الفتيات رابطًا بينها وبين أنواع السيارات، وهلال، يستمر في ممارسة المهنة التي ورثها عن أبيه (تجارة

---

(١) محمد الفخراني – فاصل للدهشة – مرجع سابق– الفصل الرابع.

المخدرات)، وفراولة، تمارس الدعارة وتبيع المخدرات على كورنيش النيل، مع احتفاظها بسر علاقتها بعمها بدري الذي كان أول من افتض بكارتها وعمل لها قوادًا في مجال الدعارة، وتتشابك العلاقات بينهم جميعا في تقاطعات بينهم من جهة وبينهم وبين الحكومة والمجتمع من جهة أخرى، لترسم لنا في نهاية الأمر هذا العالم الذي يعيش هناك بوعيه خارج المتن تمامًا، وإن كانت حياته الفعلية داخل عمق المدينة يبيع البضائع الفقيرة ويخترق شوارع المدينة ودكاكينها ليل نهار، وقد يصل به الأمر إلى المشاركة في الحركات الشعبية الواقعية التي عايشها المجتمع المصري في السنوات الأخيرة، مثل الاستفتاء على المادة ٧٦ من الدستور المصري، وغيرها.

وتأتي أكثر الملامح التي تتصف بها الرواية متمثلة في مخالفة السائد لطرائق الكتابة والسرد، سواء في نقل واقع حياة الشخصيات وأفعالها وممارساتها ومعتقداتها كما هو بفجاجته دون تشذيب أو تهذيب، ونقل مقولها وتراكيبها اللغوية المنتمي إلى الممنوع في العرف الاجتماعي والأخلاقي، ونقل أفكارها وتصوراتها عن الحياة كما هي، يقول في الفصل الرابع :

تقول امرأة قديمة..

جسم المرأة على شكلين:

الأول كمثرى.. على شكل ثمرة كمثرى..

الثانى تفاحى.. على شكل تفاحة..

الجسم الكمثرى فيه الخصر والأرداف أعرض من الصدر .. شكل ثمرة الكمثرى لما تمسكها في وضعها الطبيعى تجد قاعدتها / أردافها أعرض من قمتها / صدرها..

العكس في المرأة التفاحة.. صدرها أعرض من أردافها.. ثمرة التفاح أيضًا لما تمسكها في وضعها الطبيعى..

يتفاوت جسم المرأة بين التفاحة والكمثرى، تجد كمثرى مثالية أو شبه كمثرى، تفاحة مثالية أو شبه تفاحة..

تقول المرأة القديمة..

المرأة الكمثرى أكثر أنوثة وخصوبة من المرأة التفاحة..

" فراولة" كانت "كمثرى" مثالية لكنها لم تنضج ما يكفي لتشتغل راقصة بأحد القوارب العائمة في النيل المخصصة لفسحة العامة والأحبة الفقراء..

فهذه التصورات البسيطة تؤكد على انتماء الإنسان إلى الفلسفة بشكل أو بآخر، وسعيها إلى تصنيف الجسد وأنماطه فكريًا، إذ إنها مستقاة من الواقع الفعلي للحياة، توصلت إليها الخبرة وطول الممارسة، وهي في الآن ذاته احتجاج على طرائق الكتابة السردية بمفاهيمها التي ترسخت، وبوعيها الجمالي الذي درجت عليه.

وترسم الرواية شخصياتها بواقعها الاجتماعي المرير، وانتمائها إلى عالم الجسد، مثل شخصية فراولة، إحدى الشخصيات الأربع الرئيسة في الرواية، تقول:

" فراولة" ..

استمرت على الكورنيش لتحقق حلمها في الاقتراب من باخرة "الباشا" والراقصة "أحلام".. إلا أن أحداً من أصحاب القوارب لم يقبلها راقصة على قاربه لعدم امتلاء بزّيها ومؤخرتها ما يكفي..

يعمد الكثير من أصحاب القوارب لتشغيل شابة، لا يهم تكون جميلة، المهم تملك جسدًا مثيرًا..

ترقص الشابة في القارب بملابسها العادية..

عادة تلبس بنطلون چينز يقضم في مؤخرتها الممتلئة خفيفة الحركة، "تي- شيرت" أو " بادى" أو قميص ضيق يبرز بزّينها الكفء.. ترقص على مقدمة القارب وهى راسية على الشاطئ ليشوفها الزبائن على الكورنيش..

تركّز في رقصها على مؤخرتها، صدرها، بطنها.. مستعينة بما تتابعه في الفضائيات ومطربات الكليبات العريانة، تضيف من إبداعها بمصاحبة موسيقى صاخبة من كاسيت قوى وسماعات مثبتين عند مقدمة القارب..

تصاحب الموسيقى أغانى شعبية، أو أغانى وقصائد "لأم كلثوم" بأصوات مطربين شعبيين غير مشهورين مع توزيعات موسيقية جديدة راقصة وتبديل لبعض كلمات الأغنية الأصلية، أو التوقف عند إحدى الكلمات المميزة فيها وتكرارها مع الرقص.

" فراولة" ...

الوحيدة تمامًا.. لا تعرف إن كان أبوها مقتولاً أو مسجونًا، تعرف أن أمها ماتت قبلما تكمل رضاعتها بأسابيع..

عمها " بدرى" تناديه باسمه مجردًا ، تحسُّه غريبًا عنها.. هو.. رجل افتضها في الحادية عشرة من عمرها..

استيقظت مفزوعة في نهار حار جداً لتجد " بدرى" منتصبًا بين فخذيها العاريين، ليس معهما في العشة غير ڤيديو، تليفزيون، شريط سكس، وقطعة حشيش بين فلقتيه تساعده على انتصابه المتشنج ..

.. افتضها ..

.. لم يكن سكرانًا يا "فراولة" ..

تدفع " فراولة " له مقابل نومها في عشته، رغم أنها لا تدخلها إلا نادرًا ..

مرمطها بامتياز ..

صار قوادًا لها ..

إن هذه الشخصية التي تعيش الممنوع والمحرم حتى النخاع، لمن تكن هي المسؤولة بدءًا عن ذلك، وهو ما تكشفه الرواية في الأسطر الأخيرة من المقطع السابق، ولا تكتفي بمجرد ذكره، وإنما تقدم اعتراضها على ما حدث لفراولة في تدخل موارب من الراوي كما لو كان يصدر حكمه ويسجل اعتراضه واحتجاجه على هذا الواقع المتهرئ "لم يكن سكرانًا يا فراولة"، ثم "مرمطها بامتياز"، و"صار قوادًا لها" ... وعلى هذا النحو تأتي احتجاجات الراوي عبر الحكي عن شخصياته جميعًا، فيما يشكل موقفا مضادًا من الواقع السياسي والاجتماعي المصري عموما.

٢. الكتابة بوصفها تعبيرًا عن قهر الرجل:

وذلك من وجهة نظر بعض الكاتبات من النساء (بعض الكتابات النسائية) التي تسعى لإظهار قهر الرجل للمرأة ومحاولته السيطرة عليها، ربما انطلاقا من الموروث العربي الذي درج على تبعية المرأة للرجل وترتيبها بعده على الدوام.

تحاول الرواية الجديدة في هذا الاتجاه التعبير عن الواقع الثقافي العربي في نظرته للمرأة وتقليله من شأنها أحيانا، أو ازدواجيته في التعامل معها أحيانا أخرى، فنظرة الرجل الشرقي إلى الزوجة تختلف اختلافًا كليًا عن نظرته إلى أي امرأة أخرى يمكن أن يتعامل معها، فالزوجة يجب أن تظل صورتها تقليدية ملتزمة بالمعايير والأخلاق العربية الأصيلة، تلبي احتياجاته وترعى أسرته وتقوم على خدمته ليل نهار، أما غير الزوجة فيباح لها ما لا يباح للزوجة من رفقة وصداقة وحريات متعددة.

هذا الواقع الذي أتى نموذجه الأمثل في شخصية السيد أحمد عبد الجواد، كما رسمها نجيب محفوظ في الثلاثية، سيظل امتداده في الرجل الشرقي المعاصر على اختلاف طبيعة الحياة واختلاف طبيعة ووعي الرجل، وهو ما تسعى الرواية الجديدة إلى التعبير عنه بحداثته.

وتأتي رواية "دارية"[1] لسحر الموجي، معبرة عن هذا الواقع، فتحكي سيرة فتاة أديبة تتزوج من رجل تحبه كثيرًا "سيف" وتنجب منه طفلا وطفلة، وتعيش في بيتها كما ينبغي لزوجة وأم مثالية، غير أنها تصطدم بمفاهيم زوجها عن المرأة وعلاقته بها، وهو ما يمثل نمطا من أنماط الثقافة العربية، فهو يرفض عليها أن تعيش حريتها الشخصية ولو على المستوى العقلي، كأن تحلق بخيالها الأدبي، أو أن تمارس الكتابة، فهو يرى المرأة لأعمال المنزل والإنجاب ومتابعة الأطفال وطاعة الرجل، وليس لها أية إرادة أخرى أو مشاعر يمكن أن تنشأ خارج هذه الدائرة، ويتعمد على الدوام إهانتها، وإشعارها بأنها ضعيفة ولا تفهم العالم من حولها:

عندما عادت إلى المنزل باكية، محنية تحت وطأة الغربة، وجدته يشاهد التليفزيون ويحدث أمه تليفونيا:

لا طبعا يا ماما، دبلوم نقد فني إيه وبتاع إيه! هي فاضية. مش كفاية الكتب اللي مالية لنا بيها البيت، معلهش البنت صغيرة وبكرة تتعلم. ص ١١.

فهو يراها صغيرة، يعاملها بنفس النصح والتوجيه الذي يعامل به ابنته ذات الرابعة، ويعاقبها على أي خطأ ولو كان بسيطا، ويراها دومًا محدودة القدرات ضعيفة، وهو معلمها وصاحب الفضل عليها في كل نجاح تصل إليه، وينظر إليها بغير النظرة التي ينظر بها إلى نفسه:

وعندما كان سيف يقارن نفسه بدارية، تخف كفتها، كان دائم التأكيد أن العالم هو بيته، وهو كرجل كان من الممكن أن يستخدم حقه بشكل يتناقض مع قدسية الكيان الأسرى، بأن يكون له أصدقاء وجلسات في النادي.. كانت دارية تقرأ في عينيه اندهاشا عندما يعود من الخارج فيجدها في جلستها الليلية في الشرفة، أو عندما يتعثر في أوراق فوق مكتبها، فتشعر أنها مضطرة لمنح إجابات لا تملكها بعد.

---

(١) سحر الموجي: دارية – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٨م .

كيف تفسر كآبة ما، يراها سيف، في كتاباتها ؟ ص٢٠ - ٢١.

تشعر دارية، بالوحدة وتتحجر في محارة روحها (عنوان الفصل الأول) لا يتبقى لها سوى استدعاء حياتها مع أمها قبل وفاتها، ودعم كل من أبيها المثقف وصديقتها الفنانة "هادية"، ثم الخيال والحلم المختلط بالأساطير الفرعونية التي تهرب إليها وتتكئ عليها وتكون ملهمًا لكتابتها الشعرية، وعندما تنشر أول قصيدة لها بمساعدة هادية تتصاعد حدة الخلاف بينها وبين سيف زوجها، فيهددها : إما أن تترك الشعر أو أن يحرمها من أبنائها، وهو ما يحدث بالفعل، فتصل إلى قناعة بالانفصال وترك المنزل والعودة للعيش مع أبيها، عندما يضيق عليها الخناق فيمنعها من الأصدقاء والتليفونات والنشر:

أنا حاربت كل السنين اللي فاتت علشان شوية هوا أكثر من اللي بتتنفسه أي واحدة ست عادية، زوجة بس، جاي دلوقتي تحرمني حتى من الحد الأدنى ده، مش ممكن تقهر إنسان بالشكل ده يا سيف وتفضل فاكر إنه هيحبك. ص٥٤.

وهنا تقدم الرواية صورة أخرى للرجل المتوازن، متمثلا في والدها الذي يساندها ويزور معها المناطق الأثرية فجرًا ويلبي معها احتياجات المثقف وعلاقته بالحياة، وتسافر دارية إلى ألمانيا لمواصلة دراستها بدعم منه، وهناك تلتقي الفنان التشكيلي المصري أحمد نور الدين، الذي ينتمي إلى عالمها هي، عالم الثقافة والأدب والفن، وتعيش معه قصة حب، يزوران خلالها بعض البلدان والمدن في ألمانيا ويرتادان المسارح والمقاهي والمعارض الفنية والمنتديات الثقافية، ويعودان إلى مصر فيزوران إحدى القرى على النيل في مدينة المنيا (صعيد مصر) حيث مرسمه، غير أن قهر الرجل يظل يطاردها ممثلا في القوانين الوضعية التي يستند إليها سيف زوجها في طلب دارية، للطاعة، ومعاناتها من أجل الحصول على طلاقها وحريتها.

وفي رواية "اكتشاف الشهوة"[1] للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق، يتبدى هذا القهر الذكوري للمرأة من خلال قصة زواج الفتاة الجزائرية المحملة بعبق قسطنطينة "باني" وانتقالها إلى باريس مع زوجها "مولود"، وهناك يمارس عليها قهره بدءا من الأيام الأولى للزواج، فمنذ لحظات دخولها الأولى إلى منزله تتكشف شخصية هذا الرجل وعدم اهتمامه بها، فمتعلقات زوجته الأولى وصورتها في غرفة النوم، وخطابه معها تبدو فيه الصلافة، ثم يأتي اللقاء الجسدي متمما لهذا القهر، حيث تتساءل "باني" الساردة بطلة الرواية:

كيف لغريبين مثلنا أن يمارسا الجنس كما يجب؟

طرحت السؤال على نفسي أكثر من مرة خلال تلك الأيام المشحونة بالغضب بيننا، وفي اليوم السابع جن جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزق ثيابي، ثم طرحني أرضًا، واخترقني بعضوه.

لم يحاول أن يوجهني، لم يحاول أن يفهم لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم عذريتي مع ورق الكلينكس في الزبالة.

عجزت عن الحركة بعد تلك الغارة، ما اخترقني لم يكن عضوه، كان اغتيالا لكبريائي، وفيما أشعل سيجارة انتصاره ليتمم بها متعته، قمت منكسرة نحو الحمام. ص٨-٩.

فالكاتبة تطرح عبر عملها عددًا من القضايا المتعلق بعضها بالخبرات الجسدية، وما يؤدي إليه عنف الرجل مع المرأة، وما يمكن أن يودي بها إليه من مسالك قد تصل بها إلى البحث عن رجل آخر ورجال ورجال، وإلى امتهان الخيانة ليس رغبة فيها، وإنما رغبة في الانتقام من الرجل ومن نفسها، ومن العالم الذي وضعها في هذه المأساة، وهو ما حدث مع "باني" في تعديد علاقاتها وخياناتها مع إيس اللبناني، وشرف صديق جارتها، وتوفيق جارها، واستمرارها في علاقات

(١) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة – دار رياض الريس – بيروت – ٢٠٠٦م.

جسدية حتى نهاية المطاف، ردًا على عنف زوجها معها من جهة، ووصفه إياها بالعاهرة، وبكثير من الألفاظ النابية، وعلى مجاهرته بعلاقاته النسائية الجسدية أمامها، وكلما ازداد هو في أفعالة اشتدت رغبتها نحو الخيانة.

ثم حين تمتلك جرأتها بفعل قسوة ما تتعرض له، وتقرر طلب الطلاق والعودة إلى أهلها في قسطنطينة، فإن الأهل يرفضون، وتقول لها الأم:

ستعودين إليه في أقرب فرصة، وستركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي.

- حتى أموت ؟

كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا، كنا أطفالا، وكان يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه ويردد: "... حتى تموتي.. حتى تموتي.."

ولم نكن نفهم سر الخلافات بينهما، كنا نفهم فقط أنه يرغمها على شيء ما ستقوم به حتى تموت.

كلمة الموت هي التي كانت تخيفنا، أما اليوم فلم تعد تعني لي شيئا حتى ضرباته لي لم أكن أشعر بها، لكني كنت أسمع والدتي وهي تحمسه أكثر:

- اضربها أكثر.

وقد فعل ما بوسعه لإرضائها وإرضاء حقارته، ثم خرج ظانًا أنه أنهى مهمته. ص ٨٧-٨٨.

إذ تكشف الرواية أنه لم يكن الزوج فقط هو الذي يمارس دور القهر، وإنما أسرتها أيضا، وأخوها الذي وصل به الحد أن أحرق سريرها يوما ما عندما شاهدها مع أصدقاء، وتعليق أبيها مفاخرًا على ذلك:

- في المرة القادمة احرق السرير وهي نائمة عليه.

وهو ما أورثها أرقا ظل يلازمها طوال حياتها، خاصة في النوم.

ليست الأسرة فقط هي من تمارس القهر على المرأة، ولكنها الثقافة العربية التي ترى المطلقة عارًا وعبئًا وتنظر إليها نظرة الفاشلة وكأنها المسؤولة الوحيدة عن عش الزوجية، وكأن لا شريك هناك قد تكون أفعاله فوق ما يمكن احتماله.

ذلك جميعه وغيره هو ما تطرحه الرواية من إشكالات وقضايا يتعلق بمشاعر وأحاسيس الأنثى عندما يمارس عليها القهر جسديا ونفسيا.

وإن كانت الرواية تعتمد تقنية سردية متطورة تتمثل في البناء والهدم وإعادة البناء، فبعد أن تبدأ الرواية وتستمر على النحو الذي سبق تكشف الكاتبة بأن كل ذلك كان يحدث في مخيلة البطلة باني، وهي في مستشفي للأمراض العصبية في قسطنينة على مدى ثلاث سنوات غابت فيها عن الوعي، وحينها يبدأ وعيها في مطابقة الواقع بالخيال، حيث تختلط الأحداث الحقيقية بالأحداث المتخيلة في عقلها، وتترابط أحداث العنف الإنساني الخارجي من حركات اغتيال وقمع للمثقفين والأدباء العرب، ومن ممارسة القهر على المرأة العربية، تترابط بالعنف الداخلي الذي تعيشه البطلة في مشفاها، وهو ما ينتهي بامتلاكها لمصيرها مرة أخرى بالاتكاء على وعيها وقدراتها كامرأة.

كما تأتي رواية "عشق البنات"(١) لهويدا صالح، معبرة عن قهر الرجل للمرأة من خلال سرد حياة مجموعة من المعلمات يعملن في مدرسة واحدة، ويلتقين جميعا في منطقة المعاناة من قهر الرجل والشقاء الإنساني، والمفارقة الشديدة بين أحلامهن من جهة وواقع المجتمع العربي ونظرته للمرأة من جهة أخرى، ويبدو من خلال ذلك حضور الجنس بوصفه مكونًا من مكونات الحياة وسرًا من أسرار سعادتها أو شقائها، سواء عبر المتزوجات في معاناتهن مع أزواجهن الذين يهتمون بحاجاتهم الجسدية هم فقط دون اهتمام بحاجات المرأة، أو عبر اللائي قررن الاستغناء عن الزواج، أو من لم يكن لهن حظ من اللقاء الجسدي مع الرجل على الإطلاق.

---

(١) هويدا صالح: عشق البنات – روايات الهلال – دار الهلال – القاهرة – ٢٠٠٨م.

تتنوع صور الحالات الإنسانية النسائية في عشق البنات، حيث تـصلح كـل واحدة منهن لأن تكون حالة روائية قائمة بذاتها، الراوية التي يتجلى حضورها في بداية الرواية من خلال الحكي عن قهر الفقر لها فـي الطفولـة، وقهـره لأمهـا المريضة التي تتوسل لزوجها أن يعالجها، وقهر الزوج (والد الراوية) الذي لا يجد ما يلبي به احتياجات أسرته، ثم قهرها (الراوية) مع حياتها الزوجية التي لا تحقـق لها أحلامها مما يدفعها للانسحاب داخل نفسها ومحاولة العزلة والبكاء.

ومها الحسيني، المنطلقة التي تمتلك العديد مـن المهـارات فـي التـدريس والطبخ والعلاقات الاجتماعية والحياة الزوجية، إلى درجة أن يصفها الجميع أنهـا "ست بميت راجل"، ولكنها تعاني قهر زوجها الذي لا يستشعر أحاسيسها، بل يرى أنه يحقق لها مطلبها الجسدي على أكمل ما يكون:

ولأن مها، امرأة تضع روحها في كل أمر تصنعه، تبكي كثيرًا حينما تتلمس مساحات الدفء في صدر زوجها ولا تجدها، تنظر إليه حين لا يقدر حتـى علـى التقاط أنفاسه بعد أن ينتهي منها، تهز رأسها وتصمت حين يسألها: انبسطتي يـا مها.

كثيرة هي المرات التي فكرت في هزه بعنف، وأكثر هي المرات التي فكرت في الصراخ في وجهه: لا . ص ٦٤.

ووفاء، ساحرة الجمال التي تفقد حبيبها وخطيبهـا كـريم فتحـاول مـرارًا الانتحار، وتهرب إلى الرسم ونحت التماثيل لتفرغ عن نفسها، وتجبرها زوجة أبيها على الزواج من أخيها، الذي يقهرها ويهينها ويضربها:

كيف يقسو عليها هذا الزوج الغلس، ألا يعرف أن هذه اللوحات التي يكرههـا هي التي تحفظ عليها حياتها؟ ألا يعرف ذلك الزوج القاسي أن هـذه التماثيـل التـي تنحتها بروحها قبل أصابعها هي التي تمنعها من اللحاق بحبيبها؟ أصبح مرسمها هـو الذي يعطيها القوة اللازمة لتحمل جسده كرها، تتحمل نفسه وهـو يجـسم فوقهـا،

تتحمل كل شيء خوفًا على لوحاتها ومرسمها، ولما تصرخ متألمة يعتقد أنها تصرخ من المتعة، متى تمتلك القدرة على اتخاذ قرار الانفصال. ص ١٦.

وعلياء التي انتقلت من القرية إلى المدينة لإكمال دراستها العليا والتي يبدأ القهر معها منذ تخرجها في كلية الآداب بتقدير امتياز، ورفض رئيس القسم تعيينها في الكلية، ويحملها أبوها إلى المدينة للإقامة عند ابن خالته، وهو عجوز بلغ سن التعاقد، وماتت زوجته، يقطن في شبه عزلة فيلا قديمة بضاحية حلوان إلا من زجاجات الخمر المتنوعة، ويضع لها المنوم ليلا في مشروبها الساخن ليمارس معها ليتحسس جسدها وهي نائمة.

ومنال، التي تعيش وحيدة بعد وفاة والدها ووالدتها، وسفر حبيبها بلا عودة بعد أن ثقلت عليه مطالب إخوتها للزواج منها، ولم يكفها قهر حبيبها برحيله الأبدي، وإنما يمارس الجميع بما فيهم إخوتها وزوجاتهم القهر عليها:

لا يعرفون وحدتها القاتلة التي تمتص روحها، منذ موت والديها، منذ رحيلهما نصب كل فرد في العائلة من نفسه وليا عليها، حتى هؤلاء الذين يصغرونها سنا، أصبح الجميع يحاول تصريف حياتها نيابة عنها.

لم تسلم من لسان زوجاتهم، لم يدخروا وسعًا في معايرتها بعدم زواجها حتى الآن، دائما تنظر إليهم بلا مبالاة، ولا ترد. صمتها يزيدهن غيظا، لا تعرف كيف تبرر للجميع امتناعها عن الزواج حتى الآن. ص٣٠.

وغادة المأزومة في حياتها بسبب لوم زوجها أستاذ الجامعة الدائم لها، على الرغم مما تمتلكه من وعي ووضوح أمام نفسها:

هي دائمة الرفض للثنائيات التي تتحكم في حياة المرأة، المرأة تخلص والرجل يخون، المرأة تعطي والرجل يأخذ، المرأة تحاسب والرجل هو من يحاسبها، تُضطهد والرجل من يضطهدها، تمردها الدائم جعلها تعلنها بشكل

دراماتيكي، لا يخلو من حس مأساوي على الأقل، تعلن لنفسها: أنا لا أصلح للزواج، سأطلب الطلاق، سأعيش حرة دون التقيد برجل. ص٦٩.

وسلوى، التي مورس عليها القهر من قبل والدها ووالدتها إلى الدرجة التي جعلتها تكره جسدها، وسهير، التي قهرها الموت باختطاف زوجها بعد صراع مع المرض في معهد الأورام، وشخصيات أخرى عديدة تنتمي إلى القهر ذاته: ماجدة، وانتصار، وشيماء التلميذة، وشخصيات أخرى فرعية، فيما عدا نجلاء، التي دافعت من أجل حبها وتزوجت زميلها بعد تخرجه.

وهو ما تلخصه الروائية في حركة سردية تعتمد تقنيات الرواية الجديدة حين تظهر في نهاية الرواية راوية أخرى غير الأولى التي تقوم بسرد الرواية منذ البداية.. يظهر صوت هذه الراوية الثانية ليكشف عن الوعي الفكري والفلسفي المتحكم في حركة سير الرواية، ويحاكم الراوية الساردة على رسم شخصياتها، تقول الراوية الثانية للأولى:

أنت لا تجيدين رسم النساء، فلم الإصرار على مهارة لا تمتلكينها؟

هل جربت مثلا أن تستمعي إلى صوت مها الحسيني، وهي تمارس شبقها الجنسي من خلال صناعة مساحة من التميز في كل أمر تفعله؟

فقط لينظر إليها الواحد نظرة إعجاب بمهارتها ويثني عليها، ساعتها تشعر بالارتواء الذي قليلا ما يقدمه لها زوجها. ١٦١.

هل جربت أن تنظري لعيون غادة، وهي تدعو طوال الوقت في سرها على زوجها ؟..

هل سمعت دعواتها الدائمة لله، أن يموت من يغتصب روحها غصبا عنها؟ غادة تراوغك، وتمارس عالمها السري من وراء ظهرك..ص ١٦٢.

ثم في حركة سردية أخرى تحاكم الراوية الثانية الساردة الأولى، وتحكي حكايتها هي مع الحياة والجنس:

وأرى كل نسائك بائسات معذبات بحرية متوهمة، حرية لم يستطعن دفع ثمنها، صنعت خطوط شخصياتهن بدقة وقصدية، جعلت كل نسائك فاضلات ومقهورات. وأنا أرى أنهن فاضلات رغم أنوفهن. ص ١٦٣.

على هذا النحو تختتم الرواية بلجوء المرأة إلى المرأة جسديًا (غادة، وسلوى، بوصفهما نموذجًا معبرًا عن الأخريات)، وذلك هربًا من قهر الرجل، ومعاناتهن جميعا مع الحياة.

٣. الكتابة بوصفها محاولة لاكتشاف الذات:

يعيش الإنسان مع جسده منذ اللحظة الأولى لتشكله وحتى اللحظة الأخيرة لنهايته طوال عمره، إلا أن الجسد يمثل لغزا بالنسبة للإنسان، لا يفهمه ولا يستطيع السيطرة عليه، بل كثيرا ما يخذله ويتخلى عنه وبدون أدنى قدرة من الإنسان على تغيير مسار هذا الجسد.

وتتعدد تنويعات الجسد بين كونه فخًا يمكن الوقوع في حبائله (وهو ما تناوله الفكر الديني محذرًا من الانصياع وراء الرغبات الجسدية رابطًا بينها وبين الحيوانية في مسلكها)، وبين كونه معبرًا لاكتشاف العالمّ، وكونه هوى ورغبة ومتعة في ذاته لابد من إشباعها، وكونه رزيلة ينبغي التخلص منها وكبت نوازعها، وكونه ألما يعذب الإنسان.

تأتي رواية "نبيذ أحمر"[١] لأمينة زيدان، منطلقة من الوعي باكتشاف الذات، والبحث عن كينونة الإنسان في سياق حياة تسير به دون أن يستطيع الوقوف بها عندما يشاء، هكذا تبدأ الرواية بوعي "الراوية" الذي يكشف منذ البداية عن التشتت

---

(١) أمينة زيدان: نبيذ أحمر – روايات الهلال – القاهرة – ٢٠٠٧م.

والانهيار وسط الخراب الظاهر والخفي لمجتمع مدينة السويس (البطل المكاني للرواية) وما عايشه من معارك وحروب متتالية بحكم كونه بوابة شرقية لمصر عايشت نكسة ١٩٥٦م، إثر العدوان الثلاثي على مصر، والذي جاء ردًا على قرار الرئيس جمال عبد الناصر، بتأميم بتأميم قناة السويس، وعلى الرغم من إيجابية القرار على المدى البعيد، إلا أن آثار الحرب السلبية عايشها أهل السويس، وأثرت على بنية الأسرة والمجتمع ووعي الراوية البطلة "سوزي" التي تبدأ روايتها باستدعاء أحداث متنوعة ومفتتة بعضها ينتمي إلى الماضي وبعضها إلى الحاضر، وبعضها إلى الواقع وبعضها إلى المتخيل والحلمي الذي يصل إلى حد الكابوسي، وعبر ذلك جميعه ترصد لوعيها الحاضر بوصفها امرأة أربعينية، تقول:

أيها المحترمون إياكم وإساءة الظن، إن لمحتم صدفة، امرأة تخلع ملابسها وتعرض جسدها لضوء الليالي المقمرة، فهي غالبا امرأة في الأربعين، وحيدة، وتهيب بالقمر أن يكشف لها من تكون. ص ٧.

وتحكي الرواية بشكل عام قصة الأسرة المصرية (المجتمع العربي) في ظل الحروب، ومدى الخراب الذي لحقها في بفعلها وما تحدثه من دمار اقتصادي ومعماري وعسكري، ويلعب الجسد دوره في رسم مشاهد هذا الدمار، فالراوية البطلة "سوزي" مشتتة مرتبكة بين حب الأب الذي فقد أحد أعضاء جسده (ساقه) دفاعًا عن تحرير مدينته في أثناء الحصار، والعلاقة المرتبكة مع الأم التي تصاب بالجنون وتنتحر بإلقاء جسدها من سور الشرفة العالي، والتعاطف مع الأصدقاء اليساريين الذين يتعرضون للقهر الجسدي والنفسي من قبل خالها رجل الشرطة الذي يدمن الهيروين، ويأتي رمز النبيذ الأحمر ليحيل إلى دلالات عدة ترتبط بمرجعيات تاريخية وجمالية أدبية، منها الثورة والنضال ودماء المحاربين والمناضلين، ومنهم الأب، وتتعدد زجاجات النبيذ في حضورها عبر الرواية وفي إحالاتها إلى شخصيات تمثل شرائح بشرية أثرت في تكوين ذاكرتها وذاكرة المواطن السويسي، ومنهم "أندريا" اليونانية، والأصدقاء اليساريين، وانكسار الحلم، وتفتت الوطن.

وتأتي رواية "وقوف متكر" لمحمد صلاح العزب[(١)] مرتبطة بالجسدي على أكثر من مستوى، يحيل بعضه إلى كشف المستور في أحياء القاهرة من اشتغال بالدعارة في الشوارع والسيارات، وليس احترافها عبر بيوت أو فنادق، ويحيل بعضه إلى اكتشاف الآخر من منظور وعي الأصدقاء والنساء عندما يقومون بذلك، ويحيل بعضه إلى محاولة اكتشاف الذات من خلاله وجوده مع الآخر، واكتشاف متعته والبحث عنها، وذلك جميعه عبر الجسد.

مدينة نصر (١)

كان اللقاء الأول لراندا وياسمين هكذا:

أمام كشري شيخ البلد في شارع عباس العقاد، تقف ياسمين تحت الرصيف، في حين تقف راندا، على حافة الرصيف بعدها بثلاث سيارات.

تعتمد راندا بشكل أكبر على فراسة الزبون وخبرته، فهي لا تبدو مميزة على الإطلاق، بمظهرها الجامعي العادي، والكشكول السلك الذي تريحه على صدرها، مما يجعل كثيرا من الزبائن لا يلتفتون إليها، يحقق هذا لها نوعا من الأمن من أمناء مباحث الآداب الذين يجولون بملابس ملكية بشكل مكثف في هذه المنطقة، كما يتيح لها فرصة اختيار الزبون المقبول شكليا لمواجهة حالة التقزز التي وجدتها في أول مرة مع معلم الجزارة ذي الخمسين عاما في سيارته اللادا القديمة، والذي ركبت معه بعد أن ظل يطاردها بالسيارة، ويقول لها:

"اقعدي معايا نص ساعة وخدي اللي انتي عايزاه".

كان مرتخيا جدا، وصارحها بأنه يصبغ عانته.

أما ياسمين فتعتمد على الشكل السبعيني لبنت الليل، مع بعض التعديلات الطفيفة كنوع من مواكبة العصر: الميكب الأوفر، واللبانة، والوقفة المتمايلة، والتلفت المستمر، والملابس الضيقة المكشوفة، وحقيبة اليد الكبيرة التي يفهم بحكم المنظر العام ما تحتويه.

---

(١) محمد صلاح العزب: وقوف متكرر – مرجع سابق.

هي لا تقلق كثيرا من مسألة أمناء الآداب هذه، فهي تعرف معظم ضباط وأمناء وعساكر أقسام شرطة مدينة نصر أول وثان، ومصر الجديدة، والنزهة بحكم دائرة عملها، وتقدم لهم باستمرار رشاوى جنسية، أو مادية، أو تقوم بدور الوسيط في مصالح كبري بين الضباط وبعض زبائنها المهمين.

كنتما في جولة اصطياد، وحينما لمحت ياسمين بشكلها المميز قلت لمنعم: "تمام أوي.. أقف".

وأشرت لها بيدك فلمحتك، وتظاهرتْ بأنها لم تلاحظ شيئا، وبعد حوالي دقيقتين نظرتْ في الساعة، وتبرمتْ كمن كانت تنتظر شخصا وتأخر عليها، ثم بدأتْ في التحرك نحوكما بهدوء.

حيث تتجسد عبر الرواية تنويعات اكتشاف الجسد والذات، بين كون الجسد فخًا لاصطياد الراغبين (كما فعلت كل من راندا وياسمين، على الرغم من عدم معرفة كل منهما بالأخرى، وكما وقع في ذلك منعم وصديقه)، وكونه معبرا للدخول إلى عوالم أخرى (كما فعلت الفتاتان دخولا إلى عالم العمل والتربح)، وكونه هوى ومتعة وبحثا عن المتعة، وكونه ألمًا وحملا ثقيلا كما تعبر ياسمين، في مقطع لاحق عند رفضها لأن يقبلها منعم بأن (ريحة بقه وحشة قوي.. عاملة زي ريحة الشراب).

٤. الكتابة بوصفها محاولة لاكتشاف الآخر:

سواء أكان الآخر في إطار الجنس البشري نفسه، أم ينتمي إلى الجنس الآخر (المرأة بالنسبة للرجل والرجل بالنسبة للمرأة)، أم ينتمي إلى جنسية أخرى، أم مذهب فكري أو ديني آخر.

وقد شغل موضوع الأنا والآخر اهتمام الفكر الفلسفي، فنظر إلى الآخر بوصفه وسيطا للخروج من الذات والعودة إليها، ومتسعًا لاكتشاف نقصها، ومتكئا لملء فجواتها، فالوعي بوجود الذات لا يتم إلا من خلال وجود الآخر، واكتشاف الآخر في نهاية الأمر هو اكتشاف للذات.

تطرح رواية "لحظات لا غير"[1] للكاتبة المغربية فاتحة مرشيد كثيرًا من القضايا المتعلقة باكتشاف الآخر، واكتشاف الأنا عن طريق الآخر، والتأسيس لأهمية وجود الآخر بوصفه شرطا للحياة ومَعبرًا للدخول إلى اكتشاف ذواتنا، ومنطلقا للكتابة، انطلاقًا من مقولات الفكر الفلسفي بأننا عندما نميز أنفسنا فإن ذلك يتم عن طريق قياس ذواتنا إلى آخري.

وتصدم الكاتبة وعينا بأن حياتنا ما هي إلا لحظات لا غير (عنوان الرواية)، هي تلك اللحظات التي عشناها مع الآخر، أو استطعنا فيها الوقوف أمام أنفسنا في علاقتنا بالآخر أو التميز في مجاله، هي لحظات لا غير عندما نفتش في ذاكرتنا فلن نجد سواها، وذلك كله من خلال سرد قصة الطبيبة النفسية الأديبة المثقفة "أسماء" التي تعد أزمتها مع الجسد هي بداية الوعي بالحياة والشعور بأزمتها، إذ كانت حياتها قبل ذلك تمضي في سياقها الطبيعي، امرأة تتزوج من طبيب جراح في تخصص القلب، وتصاب بمرض سرطان الثدي، وتسافر إلى باريس لإجراء استئصال له، ثم تجري عملية أخرى لتعويض هذا الجزء المبتور وملئه بمادة السيليكون، غير أنها لم تطق الحياة مع زوجها بعد ذلك، إذ يتكشف لها طبيعته في النظرة إلى المرأة، وهي الطبيعة التي تمثل نمطًا عريضًا من الثقافة العربية، فهو رجل لا يعتني بالاحتياجات الإنسانية والجسدية للمرأة، وكما تعبر عنه:

لم يكن لديه وقت للوقوف على عتبات جسدي ليتأملني أو يعريني بعينيه. حتى خلال ممارستنا للجنس كان يتعمد إطفاء النور قبل أن يقومَ بحركات دقيقة شبه آلية، يستلقي بعدها مباشرةً ليقرأ مقالاً في جراحة القلب أو ليحرر مُداخلة أحد المؤتمرات العالمية. بينما أتكوّر أنا تحت اللحاف كرضيع يبحث عن رائحة أمه.

(١) فاتحة مرشيد: لحظات لا غير– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء–٢٠٠٧م.

وفي حركة ثورية على أوضاع المرأة عمومًا تقرر الطلاق ومواصلة مسيرة حياتها بمفردها، وتقضي معظم وقتها في عملها لمساعدة الآخرين على تجاوز أزماتهم النفسية، ويزورها في عيادتها مريض بالاكتئاب حاول الانتحار أكثر من مرة.. أديب شاعر يساري، وأستاذ جامعي "وحيد"، وبحكم مهنتها تطلع على كل دقائق حياته، وتقرأ أشعاره، وتحاول تحليل شخصيته وسبر أغوارها، وعلى الرغم من أساسيات الطب النفسي التي تمنع على المعالجين الدخول في علاقات شخصية مع المرضى، إلا أنها لا تستطيع منع نفسها من الانسياق في مشاعر الحب تجاهه، وعلى حد قولها:

لا يترك لي مجالا لممارسة خبراتي المهنية. وكأنه يحاول إشعاري بقدراته على فهم النفس البشرية. ص٢١.

إلا أن هذه العلاقة على الرغم مما تحققه من إيجابياتها متعددة في تحقيق التوازن النفسي لكليهما، إلا أنها لا تستمر بسبب مرض يصيب الحبيب يؤدي إلى وفاته ورحيله النهائي، ولا يترك وراءه سوى لحظات لا غير تعيشها الطبيبة، وتومئ من خلالها إلى أسئلة عن الإنسان والحياة والوهم والحقيقة، ويكون الرحيل هو البداية للكتابة، لكتابة الرواية، ولكتابة النفس، وللتفكير في حياتنا، كما لو أن الحياة مؤسسة على الرحيل لا البقاء.

إن وحيد، في علاقته بالراوية أسماء يمثل الأنا الأخرى التي تستطيع من خلالها اكتشاف ذاتها، ورصد خفاءاتها وتجلياتها، والقدرة على مواجهة العالم ومواجهة نفسها، والبحث عن إنسانيتها في زخم الحياة وآلامها.

٥. الكتابة بوصفها كشفًا للمستور:

إذ تعتني الكتابة بفضح المسكوت عنه، واكتشاف ما يدور خلف الأبواب المغلقة، وخلف جدار الصدر مما يتعلق بممارسات الجسد ورغباته وانحرافاته عن المألوف، وهو اعتمدت عليه كثير من الروايات السعودية عبر تنويعاتها على

معزوفة الجسد، تارة بالحديث عن المثلية، وتارة بالحديث عن العلاقات المحرمة شرعا، وتارة بالحديث عن الانحراف الخلقي، وغيره.

وتأتي رواية "رائحة القرفة" لسمر يزبك[1]، منطلقة من هذا الوعي، حيث تدور أحداثها حول فكرة الخيانة في العلاقات العاطفية والجسدية، ولكنها ليست الخيانة المتعارف عليها بين زوجين أو حبيبين يخون أحدهما شريكه مع آخر، وإنما الخيانة في إطار المثلية، أي خيانة العشيقة لمعشوقتها، حيث تسبر الرواية أسرار علاقة مثلية جسدية بين سيدة مجتمع راقية ثرية وخادمتها التي نشأت في حي فقير.

يبدأ السرد بمشهد درامي تصحو فيه السيدة من كابوس مفزع – تتحول فيه إلى مسخ بأطراف وأثداء زائدة – وتتجه بفزع نحو مرآتها الطولانية بالدور السفلي من قصرها، وتبدأ في تفحص جسدها لتتأكد أنها ما زالت تحتفظ بتكوينها الإنساني، وأن ما حدث مجرد كابوس لا أكثر. ولكنها تتفاجيء بأنات مكتومة صادرة من غرفة زوجها، وبعد أن تقرر فتح الباب، يصيبها الذهول عندما ترى خادمتها مستلقية بجوار جسد زوجها العاري، فتقوم بطردها من القصر.

وينطلق الخط الروائي في إطار هذا الحدث البسيط حتى نهاية الرواية، آخذاً في تفاصيله بعض القضايا الأخرى مثل الفقر المدقع في حي (الرمل) والغنى الفاحش في القصور، والذي أسهبت الكاتبة في وصفة بصورة تقليدية ومبالغ فيها أحيانا مما أدى إلى الفضفضة والترهل على حساب السرد في بعض الأحيان.

وقد كان الاختلاف الطبقي محورًا رئيسًا تحكم في البناء السردي ومساره، حيث تم تناول بعض النماذج الاجتماعية، منها:

نموذج الأم وطريقة تربيتها في الطبقتين، فالأم المنتمية إلى الطبقة الثرية، تعلم بناتها فنون الجنس، وطرق التزين كي تحافظ على زوجها وبيتها وتجذبه إليها دائما عن طريق الفراش، أما الأم الفقيرة فتلقن بناتها طرق الدفاع عن الشرف،

---

(١) سمر يزبك: رائحة القرفة– دار الآداب – بيروت – ٢٠٠٨م.

اعتمادا على أن البكارة أهم من حياة الفتاة نفسها، وتزودها دوما بسكين حاد للدفاع عن نفسها. وتعلمها كيف لا تصد بعنف وتتعامل مع المغازلة بذكاء الكر والفر. وعليها أن تتحمل الألم والإهانة الجسدية من قبل زوجها ما دام لا يأخذ قوت صغارها إلى عاهرة ما.

نموذج الرجل بمفهوم الفحولة، ويمثله (أبو عليا) الرجل الفقير، الذي لا تمنعه ذكوريته العنيفة من ضرب أطفاله وزوجته، وهو ما أدى لمقتل إحدى بناته، بل أنه يقوم بتسريحهم للعمل كخدم بالبيوت والاكتفاء بالجلوس في البيت، وآخر اليوم يستولي على نقودهم، هذا الرجل شديد الفحولة يأتي زوجته يومياً ويجرها عنوة لممارسة الجنس السريع الذي يفرغ فيه طاقته لا أكثر دون مراعاة لإنسانية وحاجة زوجته للراحة، ورغم ذلك تتباهى بقدرته على النوم معها أمام النساء، اللائي يحسدنها عليه وخصوصا بعد أن رأين عضوه أثناء مشاجرة له في الشارع قام وبكل وقاحة بخلع سرواله وإبرازه للجميع تخويفاً لهم.

أيضاً نموذج الرجل في الأحياء الفقيرة ظهر في شخصية عبود، المغتصب الجبان، الذي اغتصب (عليا الكبرى) أكثر من مرة مستغلا شللها وعدم قدرتها على الدفاع عن نفسها.

وكذلك في (ساسكي) الولد المراهق، الذي بدأ حياته كـ (أبضاي) يحرس مخزن للزجاج الفارغ الذي يتم تجميعه من الزبالة، استخدم فحولته في (كسر عين عليا) كي لا تتجرأ عليه وقام باغتصابها في إحدى مقالب الزبالة. أما صاحب مصنع الصوف الذي كان يستغل نفوذه داخل المصنع ويمارس العادة السرية مع (عليا الكبرى) دون أن يطأها يعتبر نموذج أخر تم المرور عليه في طيات الرواية.

ونموذج آخر للرجل المنكسر المهزوم في فحولته بسبب عدم قدرته على الإنجاب، وذلك في شخصية أنور زوج السيدة حنان، الذي طلق زوجته الأولى بسبب عدم قدرته على الإنجاب، ورغم ذلك تزوج حنان التي تصغره بسنوات إرضاء للعائلة ، ليعيش بقية عمره في قهره وخذلانه.

- **الطفولة ومفارقات النشأة بين الأحياء الفقيرة والأحياء الثرية:**

فالأطفال في الأحياء الفقيرة ينشأون بين الشوارع والأزقة وسط الفقر المدقع، لا يسترهم إلا القليل من الملابس الممزقة وتأويهم بيوت من الصفيح المهترئ، وغالبا ما ينحرفون عن مواصلة الدراسة إلى العمل، ويتصرفون بعدائية وشراسة، وهو ما تجسده شخصية البطلة عليا. أما الأحياء الثرية، فينشأ أبناؤها في القصور منعمين، يتعلمون فنون الطاعة، ويتباهون بالثياب والمشاركة في الحفلات الاجتماعية، ويذهبون إلى حمام النساء، لتعلم لغة الجسد والنظافة والتباهي بالجمال وأيضا البحث عن زوج، ويمثل هذا النموذج السيدة حنان، بطلة الرواية.

- **الدور الديني الغائب في المجتمع:**

الدين المغيب ظاهر بأقوى صورة هنا في الرواية والتي مرت عليه الكاتبة مرورًا سريعًا، دون الإيغال فيها، لكنها لفتت نظر القارئ إلى هيئة المسجد الفخم وسط الأحياء الفقيرة وغياب دوره الديني حيث كان يستخدم لفض النزاعات وتبادل الشائعات والأقاويل. والقدوة الموجودة فيه وهي الإمام، مزواج، من حي آخر، تزوج الثالثة بعد أن رآها عارية، وهنا إشارة إلى التزاوج الفكري والنفسي والتضاد بين الدين وبين ممثليه.

كذلك الحجاب وصورته المستخدمة في الأحياء الفقيرة فقط بسبب الفقر واستخدامه وسط الأثرياء كوجاهة وزينة وإظهار للنسب لا أكثر.

- **المثلية هل كانت خياراً أم حاجة؟**

رغم أن الكاتبة لم تفصح عن ذلك لكن يتضح من الأحداث السردية أن المثلية هنا أتت نتيجة لعدم وجود بدائل مثل العلاقة مع رجل، لأن البطلة لم تعرف

نشوتها الجنسية سوى مع النساء، كانت مرتها الأولى وهي طفلة مع جارتها العروس في حمام النساء، ثم خاب ظنها بعد زواجها من ابن عمها التي تعتبره أخ أكبر، والتي نفرت منه وكرهت ريحته، لذلك تجاوبت مع نعومة ومداعبة صديقتها نازك، التي أدخلتها عالم المثلية كمعشوقة لها، مما أدى إلى رغبة البطلة حنان هاشم، في تحويل خادمتها إلى معشوقة لها أيضا لتمارس معها دور السيدة والتي لم تكن تمارسه مع نازك.

لذلك، أتت المثلية كرد فعل تراتبي بناءًا على ما تعرضت له البطلة فقط، وتركت الكاتبة السؤال المهم في الاتجاه المغاير حائرًا: ماذا لو كانت البطلة أحبت رجلاً؟!، وبخاصة مع غياب عالم الرجل من الرواية، عدا ما يتم ذكره حول النفور من الزوج.

- **الإيحاء البصري والحسي وعلاقته بالأحداث:**

إن رائحة القرفة، وتوظيفها في الرواية رمزًا للرغبة والشهوة، وذلك عبر استخدمها مع الشاي في حمام النساء حيث يراودن بعضهن، وأيضاً تشربه البطلة في المغطس وهي تمارس الجنس مع الخادمة.

استخدمت الكاتبة الضوء الصباحي الخافت، بشكل غير اعتيادي، فلم يكن يرمز للأمل أو النور مثلما تعودنا، لكنه كان رمزًا للخوف والوحدة، فبعد ظهور تتحول البطلة إلى كائن بارد بعيدة عن لذتها وحياتها السرية.

المرآة والصورة المفزعة التي ينطلق منها شبح يشبه هيئة أم السيدة حنان، ويقوم بنهرها وتأنيبها وإفزاعها والسخرية منها.

- **الشخصيات الرئيسية:**

وهي الشخصيات التي كان حضورها عبر السرد الروائي هو الأكثر مساحيًا وتأثيرًا في الأحداث، وهي التي نسجت خيوط الحكاية عبرها، وهم:

السيدة حنان هاشم : البطلة، وهي الزوجة المعذبة التي تكره أمها لأنها أجبرتها على الزواج من ابن عمها، نفرت من زوجها الكبير، ووجدت لذتها الجنسية مع السيدة نازك كعشيقة لها، ثم بعد ذلك مع خادمتها كمعشوقة وبعد فترة تبادلا الأدوار.

عليا الخادمة: معشوقة السيدة حنان، التي تربت في حي الرمل الفقير وكانت شقية وشرسة وعنيفة تضرب الأولاد وتعايرهم بألفاظ قبيحة ورغم ذلك تم اغتصابها من قبل أحدهم، انتقلت للعمل كخادمة عند السيدة حنان، التي دللتها وجعلتها عشيقتها، ولكنها انقلبت عليها بعد أن طردتها من سريرها ذات مرة لأنها قضت ليلتها فيه، فشعرت بالإهانة وقررت الانتقام من سيدتها، وبدأت بمراودة زوجها والنوم معه، لتصبح سيدة البيت ليلا ونهارًا تمارس الجنس مع كلاهما، مما أدى إلى طردها بعد ضبطها من قبل السيدة حنان.

السيد أنور: الرجل المفجوع في رجولته، بعد اكتشافه أنه عقيم، والذي انزوى بعيدا عن الحياة العامة وترك نفسه في بؤس، أثارته الخادمة فوجد فيها ناره الخافتة بعد أن أهملته زوجته السيدة حنان، ونفرت منه.

السيدة نازك: السيدة الثرية، تدير حفلات المثلية بهدوء وفي أناقة تامة وسرية، تستخدم نفوذها وثراءها في اجتذاب السيدات، أدخلت حنان، عالم المثلية وراودتها عن نفسها حتى جعلتها عشيقتها وبكت من القهر عندما أدركت أن حنان اتخذت عشيقة غيرها.

- النهـايـة:

وعلى الرغم من الإسهاب في سرد بعض التفاصيل الوصفية للطبيعة وقصور الأغنياء والبيئات الفقيرة، والتي أتت بصورة سينمائية مبالغ فيها أحيانا، إلا أن الرواية انتهت نهاية مؤثرة على لحظة فزع وتيه من قبل البطلة السيدة حنان هاشم، في بحثها المحموم عن معشوقتها عليا الخادمة.

الفصل الرابع

تشكّلات الشعرية الروائية في الرواية الجديدة

قرنت الذاكرة العربية في تاريخها بين الأدب والشعر، باعتبار الأخير هو الممارسة الأدبية الأكثر تحققا والأكثر استقبالا على مستوى التلقي، غير أن الرواية استطاعت أن تشغل مساحتها من الوجود والمزاحمة، وبخاصة مع تأثير صناعة السينما التي تعتمد في المقام الأول على الرواية في صناعة الأفلام، التي تمثل بدورها وسيلة من وسائل الغزو الفكري والثقافي بالطرائق المعاصرة.

إن الخطاب الشعري عندما يذكر، فإنه يستدعي بالضرورة نقيضه النثري، ولكنه لا يستدعي بالتبعية تلاحمًا مع النثرية، تلك هي أولى الإشكالات، فكيف يكون النثر شعرًا؟ وكيف يكون الشعر نثرًا؟ ومن أين يكتسب النص الشعري موسيقيته التي ألفتها الأذن وارتبط الشعر بها؟ وماذا إذن يكون الشعر إن لم تكن هناك موسيقى؟

لقد اعتادت الذائقة العربية – وهذا حقها – أن ترفض كل تحول، وتراه منافيًا للشعرية؛ ربما لأن مفهومها عن الشعر مفهوم مثالي يحتكم إلى المعيارية لا التوصيفية(*)، ولأنها تميل إلى التجميع لا التفريق، وإلى الاستقرار المفهومي، وهو موقف ليس مقصورًا على الشعرية وحدها، وإنما يشمل النظريات الإنسانية كافة. وربما يكون هذا صالحًا للاتجاهات التقليدية والنمطية في الحياة، ولكنه لا يصلح لطبيعة الأديب والشاعر الذي شهد تحولات في مناحي الحياة والثقافة كافة مع نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين.. ذلك الشاعر الذي لم يعد يمثل

(*) وهو ما دفع الثقافة العربية- مثلا – لمحاولة نسق كل معرفة في إطار، وما خالفها يعد شاذا لا يقاس عليه.

عضوًا في مؤسسة جماعية، بقدر ما يمثل هو مؤسسة فردية لا تتشابه مع الحالات الأخرى المعاصرة، إنه ليس نزوعًا إلى الانحلال والانفصال عن مجتمع، بقدر ما هو محاولة لفهم تحولات الحياة على حده.

ما الشعر؟ وما النثر؟

إذا كانت الرواية في إطار تسكينها النوعي تنتمي إلى النثر – تبعا للتوجه الكلاسيكي – فإن التطور الحداثي للأدب قد قارب بين أطراف هذا التسكين، وغدت الكتابة في تشكيلها تنحو إلى تشاكل الخطاب / الخطابات. والأمر لا يمثل فقط كسرًا للحدود بين الأنواع الأدبية بتعبير كروتشه، وإنما غدا يمثل استعارة لتقنيات قد تبدو دخيلة في ظاهرها.

إن الحديث عن الرواية العربية الجديدة التي تنتمي إلى مفاهيم الحداثة، وما بعد الحداثة يستدعي حديثا عن شعرية القص، وشعرية البناء؛ إذ غدت مفاهيم الشعرية غير مقصورة على الشعر، وإنما يمكن تلمسها في أشكال الخطاب الأدبي كافة.

وعلى الرغم من ذلك، يظل التساؤل قائما: ما الشعر؟ وما النثر؟ وهل التفريق الحاد بينهما يعود إلى جوهرية خلافية في كل منهما، أم إنه تفريق وضعته تاريخية الأدب العربي، ومن ثم اكتسب وجوده بفعل ترسيخ الزمن له؟ هل يجوز لنا بالفعل أن نتخلى عن الأحكام التعميمية التي طرحها النقد العربي، والتي كان لها أسبابها المرتبطة بنفي الشعرية عن القرآن؟ ومن ثم ضرورة الفصل بين الشعر والنثر، وتعريف الشعر على أنه الموزون المقفي (ابن قتيبة في القرن الثالث الهجرى)، ثم ربطه بالصور والأخيلة، والعاطفة والانفعال النفسي (ابن رشيق القيرواني)، وربطه بين الشعر والوظيفة والمعنى، وإضافة القصد والنية إلى مفهوم الشعر "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى

والقافية"[1]، إن تعريف الشعر بالوزن والقافية غدا اليوم أمرًا يحتاج إلى المعاودة مع ممارسات الشعرية التي طرحت "الشعر التفعيلي وقصيدة النثر". أما اللفظ والمعنى والصور والأخيلة، فجميعها لا تقتصر على الشعر فحسب، وإنما تدخل في نطاقه أيضا أشكال الخطاب الأدبي الأخرى؛ ومن ثم غدا الفصل بين ما هو شعري، وما هو ليس بشعري أمرًا يصعب الحديث عنه، وهو ما دعا بعض النقاد لأن يسموا تلك الكتابة التي تتمثل روح الشعرية وتقنياتها بأنها "كتابة عبر النوعية"[2].

وإذا كان الأمر كذلك، فلا أقل من أن نتخذ الطريق التقليدي في الكشف عن هوية هذا النوع من الكتابة والبحث عن انتماءاتها، وأعني البحث في مدى انتمائها - بداية - إلى الأدب، ثم إلى الشعرية على فرض أنها شعر، ثم إلى النثرية على فرض أنها نثر، ثم مدى انتمائها إلى أي جنس أدبي آخر، سواء أكانت بالفعل تنتمي إلى نوع معين (رواية - قصة)، أم تخلق هي نوعها على نحو ما تستدعي معه إيجاد تصنيف لها، تحت مسمى ما - إن كان الأمر يقتضي مسمى جديدًا.

١- أدبية الأدب:

يقول تودوروف: "من يجرؤ اليوم على أن يفصل بين ما هو أدب، وبين ما لا يمت بصلة إليه ؟ فهناك منوعات أدبية لا تحصى، تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جدا"[3].

ربما يكون هذا القول - على اختلاف بيئته - حقيقة، إلا أنها في حالتنا هذه لا تعد مدخلا، بقدر انتمائها لأن تكون مهربًا من محاولة التحديد؛ فالقانون الأدبي

---

(١) ابن رشيق القيرواني " العمدة في محاسن الشعر وآدابه مرجع سابق - ص٩٩.

(٢) الكتابة عبر النوعية مصطلح شاع لدى نقاد الحداثة، واستخدمه كثيرون منهم إدوار الخراط ، ويرى البعض أنه ترجمة للمصطلح الإنجليزي **Interdisciplinary**.

(٣) تودوروف: مفهوم الأدب - ترجمة منذر عياشي- النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط١- ١٩٩٠م- ص٣٦.

يفرض وجودًا ما على الشكل، حتى مع هدم الحدود بين الأجناس. وربما – هنا – يكون لزامًا علينا أن نتساءل بدورنا: ما الأدب؟ أو على الأخص: كيف نحكم على شكل ما بأنه أدب أو لا أدب ؟.

ربما يبدو – مع ذلك – أن الأدب غير قابل لأن يحدد بحدود صارمة، أو أنه سيظل محتكمًا إلى طبيعة الذائقة التي تستطيع أن تميزه عما سواه. وعلى المنوال نفسه يتغير دائما مفهوم الأدب بتغير الأزمان، ذلك لأنه- بأبسط تعبير – كائن حي، يتطور بتطور مستحدثاته، وقد ينبع كنهر من منبع واحد، ولكنه لا يتوقف عند نقطة ما.. لأنه دائم التحرك، دائم التقدم إلى الأمام، ولو إلى فراغ.

ذلك هو الأدب الذي تأتي صعوبة تحديده لأنه منتج خيالي[(١)].. يرتبط بمكنون النفس منتجا منها وإليها.. والنفس تتأبى التأطير، والأدب كذلك... أيكون الأمر هكذا لأن الأدب دائمًا يطرح مفهومه من خلال النوع (شعر- مسرحية – رواية)، أم لأن عتباته (العنوان والنوع المحدد من قبل المؤلف) هي التي تكشف عنه؟ .. إنها ليست إشكالية نوع واحد، ولكنها إشكالية تتعلق بالأنواع كافة.. وذلك على الرغم من أنه يمكن طرح مفهوم للأدب من خلال مفهومه الابتداعي[(٢)]، كما يرى ويليك ووارين، وتمييز الأدب عما سواه عن طريق الاستعمال الخاص للغة في الأدب، "إن اللغة مادة الأدب، مثلما أن الحجر البرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى. غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك هي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية"[(٣)]. وإن كان هذا التحديد لا يميز

---

(١) انظر: شوقي ضيف- البحث الأدبي (طبيعته – مناهجه- أصوله) – دار المعارف القاهرة- ط٤- ١٩٧٢م – ص ٩.

(٢) رينيه ويليك، أوستين وارين: نظرية الأدب – ترجمة محيي الدين صبحي – المجلس الأعلى للفنون والآداب – سوريا – ص ٢٢.

(٣) السابق: ٢٢

الأدب بقدر ما يخلط به أنواعا أخرى من الممارسات الإنسانية والتعابير اليومية كالحديث اليومي، والحوار الإذاعي، والمحاضرات التي تلقى على الطلاب، لكننا على الرغم من ذلك يمكن أن نستغل اللغة - كطبيعة ثنائية - في تحديد مفهوم الأدب، لا بوصفها لغة حديث يومية، أو بوصفها وسيلة رمزية للتفاهم بين البشر، وإنما بوصفها لغة خاصة يستخدمها الأديب - دائما - بطرائق مغايرة، ويعمل فيها الانحراف الدلالي الذي يشكل سماته الأسلوبية عمن سواه، ويجعله في الآن نفسه ينتمي إلى ذلك المفهوم الواسع: الأدب.

ويصل كل من ويليك ووارين، إلى نتيجة مؤداها "أن العمل الأدبي الفني ليس موضوعًا بسيطًا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني "[(١)]. وقريب من هذا ما يصل إليه تودوروف[(٢)]، في محاولته تحديد الأدب من خلال بحث مفهوم الخطاب بمفهومه البنيوي، الذي يعنى وظيفة الخطاب الأدبي في مقابل وظيفة الرسالة أو التقرير اليومي.

هكذا نجد أنفسنا قد عدنا من جديد نبحث في وسائل الأدب لا في الأدب ذاته، ونجد أنفسنا - كذلك - نبحث في أدبية الأدب من خلال تميزه عما لا تتحقق فيه الأدبية. وعلينا- إذن- أن نوسع المفهوم ليشمل كل نشاط إنساني ليس مكتوبا فقط، وإنما أيضا كل نشاط شفاهي، وهو ما نجده في تراثنا العربي القديم؛ فعلى الرغم من عدم ظهور المصطلح لديهم (الأدب) فإنهم تحدثوا عن الأدبية في النص بمفهومها الكامن في النفوس، عالجوها بشعرهم تحت مسمى الصناعة تارة، والصياغة، وحسن الرصف تارة أخرى، وهي معانٍ كانت ترتبط لديهم بالبحث في الشعرية وموضوعة الأدب لتفرقه عما سواه وتشكل له الفرادة الأدبية. إن الأدبية بهذا المفهوم نشاط لغوي - كتابى / شفاهي - يرتبط بالتنظيم والتخييل والتعبير الشخصى عن رؤية.

---

(١) السابق: ٢٩.

(٢) تودوروف: مفهوم الأدب - سابق- ص ٤٥.

إن الأدب – على هذا الأساس – يمكن تحديده على أنه كل نشاط لغوي يسعى إلى خلق إبداع جديد للإمكانات اللغوية والعلاقات التي يمكن أن تنشأ بينها. إنه تعبير عن الحياة الإنسانية في أشكال أدبية متنوعة.

ونجدنا مدفوعين لأن نعود مرة أخرى إلى شرط ابن رشيق القيرواني، وهو النية والقصد، النية في كتابة أو قول أدب، فإن لم تتوافر هذه النية، فإن المنتج حينئذ لا يمكن قبوله في الأدب وفي أنواع الأدب.

إن هذا التقريب لمفهوم الأدب يسعى لفرض هيمنة الأديب في اختيار الشكل الذي يعبر فيه، كما يسعى الموضوع لفرض هيمنته على الخطاب الذي يتشكل فيه.

وهذا التقريب هو ما يسمح بأن نطرح الممارسات الكتابية المعاصرة (قصيدة النثر، الرواية والقصة اللتين تتمثلان تقنيات الشعرية) بوصفها أشكالا أدبية تنتمي إلى الأدب وإلى الأدبية؛ ذلك لأنها نشاط لغوي مبدع، يعبر عن رؤية، مستخدمًا الوسائل الأدبية من تصوير وتخييل وخلافه.

ولكن يبقى السؤال – في هذه الحالة – ماثلا: أي نوع من أدب هو؟ أهو شعر؟ أم أنه نوع من الأنواع النثرية التي تتشكل في ظل بنية تسعى لخلق روح شعرية ؟ أم إنه جنس أدبي جديد لا ينتمي إلى هذا ولا إلى ذاك، وإنما يبحث عن تشكله لأن يكون نوعًا ثالثا لا هو شعر ولا هو نثر؟ إن البدايات الأولى للألفية الثالثة تطرح تحولاتها عن الأدب، لا بوصفه مؤسسة تنتمي إليها أنواع محددة سلفا يتحرك الأديب في إطارها، وإنما كمؤسسات فردية، تبحث في مساحة التوتر الإنساني، والقلق النفسي، وتطلعات الفرد وقلقه الدائم ليس على حاضره فقط، وإنما أيضا على مستقبله الذي أصبح أهم ما يميزه أنه لا معالم واضحة لهذا المستقبل.. ربما من هذه الوجهة يصبح الرفض مفهوما يتشكل من خلاله الأدب، يقول بريتون: "إن رفض الحياة المعطاة سواء أكان هذا الرفض اجتماعيًا أم أخلاقيًا [...] يوجه الإنسان إلى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلته ونهايته"[1].

---

(١) ر.م. ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة –ترجمة جورج طرابيشي – منشورات عويدات – بيروت – ط٢– ١٩٨٠م – ص٢٥.

٢- شعرية الشعر أم شعرية النثر:

اهتم علماء العربية ونقادها - القدامى والمحدثون على السواء - بالبحث في شعرية الشعر، وإن كان القدامى قد عالجوها تحت مسميات مختلفة، وجاء ذلك على وجه الخصوص متمثلا في تفريقهم بين الشعر والنثر، وبين الشعر والقرآن، وبين الشعر والخطابة والكتابة. وكما يقول محمد بنيس: "والشعرية العربية لم تنحصر في الشعر بمفرده، فهي توجهت أيضا لقراءة النص القرآنى والخطابة والكتابة، ومواقع هذه النصوص من النص الشعري متباينة "[١].

وقد تشكلت الشعرية العربية - على المستوى النقدى - من خلال الدراسات القرآنية التي سعت - في المقام الأول - لتفسير النص القرآني والكشف عن وجوه إعجازه وإعجاز لغته. وقد كان هؤلاء النقاد والبلاغيون أكثر جرأة في بحثهم، إذ رأوا أن البرهنة على إعجاز القرآن تتطلب العودة إلى النص الشعري[٢]، ومن ثم عولجت بعض قضايا الشعرية، وقراءة ما ليس شعرًا من خلال معالجة حل المنظوم ونظم المنثور. وكان عبد القاهر الجرجاني أقرب الذين بحثوا هذا الأمر إلى روح الشعرية المعاصرة، التي تعنى التحرك الداخلي في الخطاب اللغوي، للكشف عن ظواهره ومكوناته المتراكبة، والكشف عن العنصر المهيمن من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات. وقد ربط الجرجاني - في شعريته - بين اللفظ والمعنى من خلال نظريته في النظم: " بَانَ بذلك أن الأمرَ على ما قلناه، من

---

(١) محمد بنيس: الشعر العربي بنياته وإبدالاتها - الرومانسية العربية(٢) - دار توبقال للنشر والتوزيع - المغرب - ط١- ١٩٩٠م- ص ٤٥

(٢) انظر في ذلك:

- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز- مكتبة الخانجي- القاهرة- ١٩٩٢م- ص٥٥ .
- الباقلاني: إعجاز القرآن- دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٣م .
- أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين- المكتبة العصرية - بيروت - ١٩٨٦.
- ابن طباطبا: عيار الشعر- (تحقيق محمد زغلول سلام) - منشأة المعارف بالإسكندرية - مصر- ١٩٨٠م.

أن اللفظ تَبَعٌ للمعنى في النظم، وأن الكلمَ تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس"(١). والربط بين اللفظ والمعنى يتواصل مع شعرية الحداثة التي تعتد بالتعبير والتوصيل كأداة منهجية للكشف عن الشعرية، وتركز على درجة تعالق التعبير بالمحتوى، وعلى التوصيل الجمالي قبل ذلك.

ويرى نقاد الحداثة – الذين اهتموا بالشعرية – أنه بالإمكان تقديم مدلول معين عبر وسيلة اللغة الشعرية وكذلك النثرية، مما يعني أن طبيعة اللغة الشعرية الحقة لا تكشف عن نفسها إلا من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال.

لقد نتجت الشعرية الحداثية – كما يرى بارت – نتيجة للمسلمات التي وضعها دي سوسير، في التفريق بين الشعر والنثر، وبحثه في علاقة الأدب بالثقافة، وتنظير الكتابة الأدبية وتحليلها من الداخل. إذ يرى أن اللفظة المفردة ليست فيها شعرية بذاتها، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها إشارة لشيء، وتكتسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى تشكل معها علاقة شعرية (٢).

أما "جان كوين"، فيرى أن الشعرية هي الناتج الدلالي عن الممارسة اللغوية للشعر، وبذلك تصبح الشعرية هي البحث عن الخصائص المكونة لوجود لغة الشعر، ويرى أنها "متوسط التردد لمجموعة من المتجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر "(٣). والمتجاوزات أو المجاوزة عنده **(Ecore)** هي غير المألوف، وهي ما يقابل المجاز بمفهومه الواسع في العربية. وهو يرى أن المجاوزة تتحقق في الشعر والنثر على السواء، إلا أنها تمثل في النثر ميلا إلى

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز – ص ٥٥، ٥٦.

(٢) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة – ترجمة:محمد برادة – الشركة المغربية للناشرين المتحدين– ١٩٨٥ – ص٦١ : ٦٢.

(٣) جان كوين: بناء لغة الشعر – ترجمة د. أحمد درويش – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ١٩٩٧م – ص ٢٤.

درجة الصفر، وبقدر ما تقترب المجاوزة بقـــــدر ما تتحقق الشعرية، والقصيدة: لا يمكن أن تكون شعرية مائة في المائة [١].

والشعرية عند "تودوروف"، ليست في العمل الأدبي في حـد ذاتـه (الأدب الممكن)، ولكنها السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عـن غيـره، فهـي "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية "[٢]، وهي تعنـى بالخطاب الأدبي في جملته لا بجزء منه" وإنما تعنى ببنائه المجردة التـي تـسميها: وصفًا أو حدثا روائيًا، أو سردًا"[٣]. والشعرية تربط بين الأدب واللغة، وهي ليست قصرًا على الشعر، وإنما يتسع مفهومها ليصبح شاملا لكل الممارسات اللغوية.

أما "ياكبسون"، فيرى أنه ليست هناك حدود فاصلة خاصة بالـشعر يمكـن تبيانها لتفرقه عن غيره من فنون القول؛ فــلا الأدوات الـشعرية، ولا الجناسـات والأدوات التناغمية الأخرى تستطيع أن تحدد الـشعر، فهـذه هـي نفـسها أدوات تستعملها الخطابة والكلام اليومي. ويرى ياكبسون، أن اللغة ووظائفها تتشكل مـن ثلاثة أجزاء رئيسة تتوافر في أي اتصال لغوي، وهي:

مرسل .... رسالة .... مرسل إليه

ولكل عنصر من هذه العناصر وظيفته اللسانية، وإن كانت وظيفة الرسـالة (النص الأدبي) هي التي تهيمن على الخطاب، وهو ما ينتج عنه الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية، وهنا تتحقق الشعرية التي لا تُعَدّ الوظيفة الوحيدة للغة، ولكنها الوظيفة المهيمنة والحاسمة، لأنها تبرز الجانب المحسوس للأدلة: "إن اسـتهداف الرسـالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها لحسابها الخاص، هو ما يطبع الوظيفـة الـشعرية

---

(١) السابق.
(٢) تزفيتان تودوروف: الشعرية – ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – المغرب – ١٩٩٠ – ص٢٣.
(٣) السابق ٢٤.

للغة "[1]، هذه الوظيفة التي تتحقق في الشعر وفي النثر على السواء، وهي تختص بنمط من الممارسات اللغوية ذات علاقة بممارسات دالة متعددة.

"ولا تؤدى كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو القصر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة "[2].

ويكتسب الشعر عند "ياكبسون"، وظيفته الشعرية بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف، وتنتج عن ذلك البنية التي تسمى "التوازى"، وهي تشمل- عنده - أدوات تكرارية، مثل: الجناس، والقافية، والترصيع، والسجع، والتقسيم، والمقابلة، والتقطيع، والتصريع، وعدد المقاطع أو التفاعيل، والنبر والتنغيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب كل الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز.

وتتحقق الوظيفة الشعرية في الشعر باعتمادها على الاستعارة أساسًا، في مقابل النثر الذي يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل، لأن الانتقال لا يتم من شيء إلى شيء شبيه به كما هو الحال في الشعر، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور. "فالشاعرية (الشعرية) هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع..... إن الشاعرية تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها، وشكلها الخارجي والداخلي. ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[3].

---

(١) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية – ترجمة محمد الولى ومبارك حنون – دار توبقال للنشر – المغرب– ط١ – ١٩٩٨ – ص٣١.

(٢) السابق: ٣١.

(٣) السابق: ١٩.

والوظيفة الشعرية بهذا الشكل تنظم العمل الشعري، وتحكمه، دون أن تكون بالضرورة بارزة، ودون أن تسترعى الانتباه، "فالأثر الشعري لا يهيمن ضمن مجموعة القيم الاجتماعية، ولا تكون لها الحظوة على باقى القيم، ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسى للأيديولوجية الموجه دومًا نحو غايته"(١).

هل يجوز لنا – بعد هذا العرض لمفاهيم الشعرية العربية والغربية – أن نعلن عن الشعرية، لا بوصفها بنية نصية ترتبط بالمفهوم الكلاسيكي للإيقاع فقط، وإنما أيضا بوصفها بنية نص يمكن أن يتحقق فيها المعاني التي طالب بها الجرجاني، والانحراف الدلالي الذي دعا إليه مكاروفسكي، وتراكيبها اللغوي الذي رآه دي سوسير، والمجاوزة التي وضعها كوين، والتي تقابل بنية المجاز في العربية، والخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي من وصف وحدث وسرد عند تودوروف، ومن تركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة وإسقاط مبدأ المماثلة عند ياكبسون؟

٣- الشعرية الروائية:

وهل يجوز لنا كذلك البحث في الخطاب الروائي المعاصر عن تشكل بنى شعرية فيه، وبخاصة أن الرواية المعاصرة غدت تعتمد على بنى تشكيلية تستصدر أحكامًا من التلقي تدور حول هذا المعنى، وإن كانت مرجعية هذه الشعرية أمرًا يظل غير محدد المعالم بالنسبة لها؟ من هنا يكتسب البحث ضرورته لرصد ملامح الشعرية في الرواية والتي يمكن تلمسها في:

٣-١- السرد الشعري:

وهو آلية من آليات إنتاج الشعرية، تعد واسطة بين التشكيل اللغوي والبنية النصية، وهذا تمييز للسرد الشعري عن السرد الروائي الذي يكون هو ذاته البنية النصية.

---

(١) السابق: ٢٠.

إن السرد العربي الحديث – متمثلا في الرواية – يختلف عن الشعر، في أن الرواية أسست تقاليدها بالاستناد إلى الوارد الغربي منذ البداية، ومن ثم فهي تنتمي إلى غير السائد الشعري الذي ينتمي إلى تاريخية ممتدة الجذور، أرست تقاليدها في ظل ثقافات لا يمكن لها أن تتخلى عن الثابت بسهولة، ومن ثم فإن أي حركة تجديدية فيه تظل رهنا للزمن حتى يسمح لها بالاعتراف، والذي غالبًا ما لا يكون إجماعًا. أما الرواية فإن نشأتها التي تدين للوارد ترتبط بالتجريب والتغيير المستمرين، مما جعل تطور أشكالها أمرًا مقبولا منذ البداية، وكما تتعدد أشكال الحكي اليومية تتعدد أشكال الحكي الروائي بين المفرط في التفاصيل والمجمل لها، والملغز والمستبين.

إن هذه السمات الفارقة بين الشعر والسرد في الأدب العربي الحديث تكشف عن مفارقة الشعر الآني لامتداداته التاريخية، والهوة المتسعة التي ما تزال تتسع بين الشعر المعاصر والشعر العربي الذي استقرت مفاهيمه في الذوق العربي عبر قرون. ولكن على العكس من ذلك تأتي الرواية والسرد بعامة، وكما يعبر سعيد يقطين عن الرواية المعاصرة:

"لقد وضعت هويتها مع الرواية الواقعية". ومنذ أواخر الستينيات حيث صار الشعر يعمق "قطيعته" مع التاريخ الشعري العربي، راحت التجربة الروائية العربية تسلك طرائق متعددة في "التجريب". لقد توجهت تجارب منها إلى الأنواع السردية العربية القديمة، وبدأت تتفاعل معها، وتستعير تقنياتها، وتوظفها بطريقة جديدة، كما ذهبت تجارب أخرى نحو جديد الروايات الغربية، وتفاعلت معها وهي تسعى إلى "تأسيس" قواعد جديدة في الكتابة"(١).

---

(١) سعيد يقطين: سرديات النص، الحداثة، المجتمع:
http://www.said-yaktine.com/Acueil.htm.

بهذا المسار الذي اختطته الرواية لنفسها، سار التجريب والتأصيل جنبا إلى جنب في التجربة الروائية العربية الجديدة. وهما معا كانا يضعان الرواية العربية في قلب "الحداثة"، وما بعدها كما نجد ذلك في الغرب.

وقد اتخذ السرد – بشكل عام – طريقه في بنية دائرية، إذ هو في الأساس سمة من سمات النثرية، بل يمثل ماهية النثر – بتعبير أدق – إلا أن آلياته تم استعارتها، ونقل حقل اشتغالها إلى الشعرية، وهو انتقال قديم أسسته القصيدة القصة كما يمكن تسميتها في الشعر العربي القديم، ودعمته شعرية الشعر الحر، وقصيدة النثر، اللتان استطاعتا توسيع بنية السرد من خلال عناصر حاكمة تمثلت في تحولات الضمائر، والفضاء النصي، وبناء الشخصيات الحكائية على نسق ما، واعتماد الحدث والزمن والوصف، وتعدد الخطاب، والتنظيم السردي... إلخ هذه التقنيات السردية التي اعتمدتها الشعرية في تشكيلها للنص.

واليوم، تنتقل هذه الآليات من الشعرية مرة أخرى إلى القص والرواية. تنتقل، ولكن بآليات جديدة، آليات تحولها الشعري، بمعنى أنها تعود إلى الرواية ولكن ليس في تشكلها السردي المحض، وإنما محملة بعبق الشعرية التي امتزجت بها حتى غدا يصعب الفصل بينهما؛ إذ تجدر الإشارة إلى أن السرد الذي نتحدث عنه هنا ليس هو السرد في معناه الكلاسيكي، وإنما السرد الشعري الذي يمزج بين ماهية الشعر وماهية النثر على السواء، السرد الذي لا يمثل فصلا حادًا بين النوعين، ولكنه يمثل نوعًا ثالثًا يحمل سمات من كليهما، تكاد تتساوى في كمها، ودرجة تأثيرها.

٣-١-١- السرد الداخلي (سرد الذات):

وهو يمثل نمطًا مهمًا من أنماط شعرية الرواية، فيما يمكن تسميته بكتابة نص الحالة، وهو نص مفتوح المواجع والمسارب، وقد يكون ملتبس المتعرجات، ولكنه يقوم على نواة محورية غائرة، هي مساءلة الذات الفارقة تاريخيًا وأسطوريًا.

ففي سرد الذات تبدو الحكاية فيه – إن كانت هناك حكاية تحكى على نحـــو مألوف – تبدو كما لو كانت نصا شعريا غنائيا – بمفهـــوم الذاتيـــة – يعبـــر فيـــه الروائي – الشاعر – عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حولـــــه، ويـنـــاقش رؤاه وفلسفته، ويطرح أسئلته، وهمومه الفكرية: يعرض لعذاباته، وأحلامه، وأملـــه ويأسه، لغضبه وفرحه، لتشكلات حالات الوعي لديه، لانغماسه في حياة يمارســـها ربما دون أن يعرف هويتها.

ففي نص منتصر القفاش الروائي "تصريح بالغياب"[1] يبدأ القص من منطقـــة بين الوعي واللاوعى، بين الحلمى والواقعى، شيء أقرب إلى الكابوســـى أو علـــى شفا حفرة منه:

"لم يكن الدخول سهلا.

ربما لأنني تعثرت في درجة حجرية من السلم الصغير، لأنني كنت مسرعا فاصطدمت بأحد يهم بالخروج، أو توهمت أن هناك بابا.

ظننت الأمر كله في متناول يدى. أن أستعيد الرواية وأرحل.

لن يوقفني شيء سوى ملابسهم الميرى والبيادات والطـــواقي وصـــواني التعيين . سأظل أزيحها، وأدفس يدي بينها حتى أصل إلى روايتي عنـــد أرضـــية الدولاب الإيديال" ص٩.

والأمر برمته وإن بدا سردًا لذات، إلا أن المفردات المركزية فيه تعتمد بنى الشعرية من خيالات وتكثيف في الرؤية، وغموض بمعناه الشعري. فالدخول الـــذي لم يكن سهلا غير محدد المعالم ولا يمكن تحديد هويته، يؤكده فعل التوهم بوجـــود باب، وحتى دالة الباب ذاتها لا يمكن قبولها على دلالة البـــاب المتعـــارف عليهـــا بوصفها بابا للدخول، وهو ما يؤكد أنه ليس في هذا السرد – سرد الذات – حكايـــة

---

(١) منتصر القفاش: تصريح بالغياب – دار شرقيات – ١٩٩٦.

تحكى على النحو المألوف في ذلك، حتى لو كانت تقنيات الحكاية هي تقنيات "الحساسية الجديدة" من تشابك الواقعي والحلمي، وتداخل الأزمنة، وشاعرية اللغة الرؤية، وتشاكلها من خلال الأسئلة، وكسر النمطية، وتفتيت الشخوص والأحداث إلى آخر ما أصلت له كتابات "الحساسية الجديدة" من تقنيات وطرائق للسرد.

تجاوزت الرواية الجديدة هذه المرحلة كلها بعد أن استوعبت إنجازاتها، وتمثلتها حتى غدت هذه الإنجازات اليوم، مأخوذة مأخذ التسليم، وسارية في جسد النصوص الروائية مسرى المقومات الأولية التي هي من فرط كونها أساسية قد أصبحت منسية وفطرية تقريبا.

أما عند ياسر إبراهيم، في روايته "بهجة العمى"[1]، فإن شعرية السرد الداخلي تتخذ شكلا آخر ليس هذه المرة من منظور تحولات الذات وعدم تحديدها تحديدا قاطعا على نحو ما، وإنما من خلال رصد لذات الأعمى التي تحيا الحياة ليس بعينها هي، وإنما بخيالاتها، وهو نمط يستدعي بالضرورة أبعادا لم تكن على بال الراوية ومفهوم الشخصية في الرواية، والكتابة تتحدث عن نفسها. فالأعمى عندما يطلب من صديقه أن يصف له فتاة، يعود إلى نفسه فيعايشها قائلا:

"**ما قيمة الوصف دون أن أرى الشيء وأغمض عيني عليه ثم أرى خيالات ملونة، ألتصق بها، وربما أحلم بها أيضا؟ لقد غابت الألوان من عيني ولن تعود إليها. هذه التخيلات الساذجة عن العالم هي ما أستطيع تخيله وبألوان باهتة مثل الأخضر والأحمر والأسود. لم أستطع أن أظل مجرد أذن تستمع إلى لغة يشير إليها، وأظل أهرب من كوني ميتا بدون عينيّ**". ص٧.

فالأعمى هنا لا يتساءل، وإنما الذي يتساءل هو الذات الساردة، الذات التي لم تعد تقنع من الحياة بوصف مظاهرها، بقدر ما تبحث عن رؤيتها هي الداخلية. إنها دعوة تقدمها للإنصات الداخلي، ومتابعة البصيرة لا البصر.

(١) ياسر إبراهيم: بهجة العمى – ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٣.

إن الشعرية هنا تتخذ آلية الخفاء، والجوانية، ومحاكاة النفس، في صوفيتها الفلسفية، وبحثها عن الانعتاق. والخفاء هنا: ليس الكتمان الكامل، ولا استغلاق الدلالة. والجوانية: ليست مجرد الوجه الآخر للظاهر اليومى، وليست مجرد الجانب المضاد لما نعرفه ونراه في مجرى حياتنا اليومية العملية، بل هي آلية ديناميةمتحركة وفعالة ولها أكثر من مستوى للحركة.

إن آلية السرد الداخلي بهذا الطرح إنما هي من باب الشعرية، ولكنها ليست تقنية مقصورة على الشعر، وإنما هي آلية وجدت طريقها إلى كل النصوص الروائية التي تتمثل روح الشعرية، أو تتخذ بنية الشعري نمطا لها.

٣-١-٢- السرد الداخلي (تحولات الخطاب):

أو ما يمكن تسميته بتحولات الضمائر، أو اللعب بالضمائر، حيث يتخذ الضمير السارد بنية متحولة دوما لا تستقر على حال.

لقد اعتمد المفهوم التقليدي للأنواع الأدبية على تخصيص الضمائر باعتبار خصوصية ضمير المخاطب للمسرح، وضمير الغائب للملحمة، وضمير المتكلم الفرد للغنائية (الشعر الغنائى). والسرد بناء عليه يعتمد الضمير "هو" في مقابل الشعر الذي يعتمد الضمير "أنا".

ولكن التطور السردي المعاصر، ومع شعرية السرد، غدت إحدى السمات الفارقة للسرد هي التحولات الضمائرية. ففي الشعر تبرز الذات المتكلمة مقدمة للحدث المسرود، ولكنه في النص السردي الشعري يكون الحدث هو المركز، ولا يتخذ الراوي موقعًا محددًا على وجه الخصوص، بل يصبح ذاتا متحولة، تتنقل على امتداد النص المسرود ، بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب مفردا وجمعا؛ وهنا تغدو الشعرية مرهونة لا بعوامل خارجة ومحددة سلفا، وإنما ترتهن بذات المبدع؛ وهنا أيضا تظهر آليات اشتغال جديدة تحكم منطق النص، ويظهر التناص بتفصلاته ويتواتر على هيئة اشتغاله في السرد الشعري، ما بين استحضار أصوات، وجدالها،

ومحاورتها، أو حتى تجاورها في النص؛ وحينها يتسم الخطاب – الروائي الشعري – بالتعدد اللغوي والتنوع الكلامي، واللعب بالضمائر، والمراوغة في تحولاتها. إنها اللذة التي تمارسها الذات الكاتبة، نقلا عن الواقع الحياتي لصور الحياة المراوغة دومًا، وهو تصور شعري في الأساس، لا ينقل الواقع بحرفيته، ولا باحتمالاته، وإنما ينقله بمفهوم الممكن (غير المعقول).

في نص "تصريح بالغياب" تتحول الذات الساردة التي لم تكشف عن اسم لها مطلقا، تتحول من الضمير "أنا" إلى "أنت" إلى "هو" في مساحة نصية تكاد تكون متداخلة:

"مثل من يغني أغنية يحاول تذكرها أثناء غنائه، يحاول أن يوجدها كما كانت من قبل، ودوما هو يغنيها، يحاولها، تأتي أغنيات وأغنيات.

مثل من؟

ألم تكن وأنت في خدمتك السيارة، حاملا النص آلي، ومشط الطلقات في جيب الزنط، قاطعا سور المدرسة من بدايته إلى نهايته، تفرح حينما تنسى أغنية موسيقية في داخلك، وتظل تحاول تذكر كلماتها وتخطئ، تحاول مرة أخرى، وأنت فرح بمضى الوقت دون أن تشعر بثقله؟

مثل من؟

ألم تكن في خدماتك الليلية تخوض هذه اللعبة: أن تداوم على فتح تلك الأبواب؟ كم لا نهائى تثق في انتظار خطواتك، تثق في أنه لن يختفي، وستقدر على اجتيازه دائما.........................

بداية كلما هممت بتذكرها استحالت إلى نقطة ضمن نقاط كثيرة، نقطة ربما تتصدر المشهد كله أو تكتفي بدور الكورس، أو بتذكر أنها كانت بداية فقط في يوم من الأيام". ص١١.

فالضمائر تتحول على مساحة بعض صفحة واحدة من:

- مثل من يغني أغنية يحاول تذكرها أثناء غنائه (هو).
- إلى: ألم تكن وأنت في خدمتك (أنت).
- إلى: بداية كلما هممت بتذكرها (أنا).
- إلى: استحالت إلى نقطة ضمن نقاط (هي).

فهذا التحول في موقف الذات الساردة عبر ضمائر "هو، أنت، أنا، هي" إنما هو تحول من باب الشعرية، التي تقوم بهذه المراوغة في التحول واللعب بالضمائر، والذي استعارته الرواية مرة أخرى من الشعرية ولكن بتشكيلها هي الجديد، ذلك التشكيل الذي يسعى منتصر القفاش، من خلاله لإحداث تشويش على حدث مركزي، ونقل بصيرة المتلقي من البحث عن الحدث إلى اللاحدث، ونقل التركيز إلى منطقة أخرى هي منطقة بناء الرواية التي اختار لها الكاتب أن تكون على حد فاصل بين الشعور واللاشعور، وذلك على الرغم من مراوغة الكاتب – أيضا – في تأسيس مرجعيات دالة تجعل المتلقي في إطار المعقول، مثل: الجيش، البندقية النص آلي، المدرسة، الخدمة الليلية (الشنجى)... إلخ هذه الرموز التي هي من إطار الواقعي، ولكن الحدث هنا يتوجه إلى الذات الساردة أكثر من توجهه إلى هذه الدلالات وما تستدعيه.

إن أرسطو نفسه لا يشترط في الفكرة الأدبية قدرتها على التمثيل فقط، وإنما يشترط المحافظة على توتر دقيق بين متطلبات المحاكاة ومتطلبات البنية الجمال. يجب على الفن أن يماثل الحياة وينجز نظاما بنيويا محددًا. ومن أجل هذه المماثلة يقيم أرسطو تعارضا ما بين الشاعر والمؤرخ: فالمؤرخ يعكس ما هو خاص وحقيقي، بينما يعكس الشاعر ما هو كوني وعام، يقول: "واضح كذالك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع...ذالك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان في كون الأول يروي الأحداث نثـرًا

في الوقت الذي يرويها الآخر شعرًا، وإنما يتمايزان من حيث أن أحدهما يروي الأحداث كما وقعت فعلا، بينما يرويها الآخر كما يمكن أن تقع "(1).

إن الشاعر مَعني بـ «الممكن» وليس بالـ «محتمل» فحسب: «فالاستحالة المرجّحة هي دائما مفضّلة للإمكانية غير المقنعة». وهناك يمكن أن تكون احتمالية في قصة خرافية: الترابط ما بين حادثة وأخرى يمكن أن يتطابق مع معنى الإمكان. من جهة أخرى، فإن حبكة مليئة بالمصادفات، غير المستحيلة، يمكن أن تبدو غير ممكنة. وبصورة تدعو للاهتمام، فإن ما يؤدى إلى الإمكانية يؤدى أيضا إلى التماسك والانسجام الجمالي. إن حدثا ممكنا في مسرحية ما، ليس فقط حدثا يقنع متفرجا ما بأن يستحوذ على مصداقية عامة، وإنما أيضا حدث يتلاءم بشكل مقنع مع سلسلة أحداث (حبكة ما) ويؤدي إلى وحدة شعرية كاملة.

والروائي على هذا النحو يجسد الصراع بين الأنا (بمفهومها الشعري) وبين الرؤية الكلية لتناقضات الواقع، والتي تتشكل من خلالها الرؤية الشعرية في محاولة لاختزال الكون والحياة.

ولعل محاولة رصد الذات الروائية من خلال النص تطرح بعدا آخر في رؤية النص، منذ طرحت الرواية المعاصرة رؤية الذات لا من خلال العالم المحيط بها، وإنما رؤية العالم من خلال الذات، ولم يعد الروائي يعبر عن الرؤية الغيرية للحياة، في مقابل الشاعر الذي يعبر عن الرؤية الذاتية، وإنما صار الروائي شعريًا عندما جعل الشخصيات تتحدث بصوتها من خلال صوته هو المهيمن، وعبر ذاته المتحولة.

هذا ما نجده بالفعل عند النظر في بعض الأعمال الروائية التي صدرت مؤخرًا، والتي اعتمدت ضمير الأنا، ولكن مع إحداث المراوغة في تحولاته عبر السرد. نجده في "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش، و"دائما ما أدعو الموتى" لسعيد

---

(1) أرسطو: فن الشعر – ترجمة:عبد الرحمن بدوي- دار الثقافة- بيروت- ١٩٧٣م- ص٢٠.

نوح، و"كحل حجر" لخالد إسماعيل، و"لصوص متقاعدون" لحمدى أبو جليل، و"قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف، و"سانت تريزا" لبهاء عبد المجيد، و"بهجة العمى" لياسر إبراهيم، و"لون هارب من قوس قزح" لمنى الشيمى، و"مسالك الأحبة" لخيرى عبد الجواد، و"رد اعتبار" لمحمود الورواري، وغيرها كثير من الروايات التي اختار لها أصحابها ضمير السرد أنا، وإحداث مراوغة في تحولاته واللعب به.

٣-٢ شعرية المفارقة:

أحد ملامح الشعرية المعاصرة، أنها شعرية التجريب. وإحدى السمات الفارقة التي تميز التجريب، أنه تجريب لا على مستوى اللغة، وليس على مستوى بناء الصورة فحسب، كما كان يحدث قبلا مع ممارسات الشعرية العربية عبر قرونها الطويلة، وإنما هو أيضا تجريب في أسلوبية كتابة النص (بنياته ودواله وأدواته)، وفي موضوعاته، وما يمكن أن تحدثه من وعي مفارق، بما يمكن تسميته بصدمة التلقي.

ومن هنا فإن التجريب في المفارقة الشعرية يمكن رصده من خلال:

- آلية اشتغال عقل الكاتب في إبداعه للنص، وما يمكن أن يرتبط بذلك من بحث عن آليات جديدة لإنتاج النص.
- وكذلك يمكن رصده من خلال التلقي، الذي يكشف عن وعي مفارق للوعي الجمالي السائد.

ومعنى ذلك أن التجريب محفوف دومًا بالمغايرة، مغايرة الذوق والذائقة السائدين.

إنه الانحراف الدلالي الذي يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد.

إنها المفارقة الأبدية التي تتشكل بين الموت والحياة، حيث يبني النص فلسفته ويتبناها؛ ففي أعمق لحظات الموت تكمن لذة الحياة، وفي أعمق لحظات الحياة يكمن ألم الموت.

إن التعبير بالمفارقة يكاد يكون أكثُر الأبنية انتشارًا في شعر الحداثة، ذلك لأن الشعر القديم في مجمله كان أحادي النظرة، بمعنى إدراك جانب واحد من وجهي العملة؛ وذلك ناتج من اختفاء أحد الجانبين عند النظر إلى الجانب الآخر.

وعلى هذا، جاء التعبير بالمفارقة في الشعر القديم مرتكزًا على ساق واحدة، أي أن الشاعر يرصد وجهًا معينًا، ثم يعود مرة أخرى ليرصد الوجه الآخر، في حين تستطيع الشعرية الحداثية بإمكاناتها التعبيرية المعبرة عن الواقع المضطرب أن تعاين الوجهين على صعيد واحد.

ومن هنا تأتى المفارقة في الرواية الجديدة عملية مكثفة وكاملة، بحيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد، ساعة إنتاجها للآخر.

والنظر إلى بناء الأسلوب في شعرية الرواية ينبئ عن تمايز في بناء لغته المفارقة، من حيث يتم التلاحم بين الطرفين، ومن حيث تتم الرؤيا للجانبين من زاوية واحدة.

إن الروائي يوظف المفارقة لحبك البنية الروائية على مستويين: مستوى البناء العام والفكرة الشاملة التي تستند إليها الرواية، وعلى مستوى بناء الموقف الجزئي لحدث ما يحمله بنية مفارقة. وتتجلى المفارقة في رواية "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش، في مطلع الرواية، إذ تدخل الذات الساردة إلى عالم الرواية في مشهد أشبه بالحلم، الكابوس، مشهد يقع على مشارف الوعي : فالراوي يذهب إلى مكان عسكري ليلا ويوهم المتلقّي بأنه ذاهب لاستعادة شيء ما (رواية تخصه)، ولكنه يواجه بمن يصرخ فيه للوقوف في خدمته (الشنجى) ويصرخ هو محاولا الإثبات بأنه أنهى خدمته العسكرية، وينتهي الأمر بأن ينصاع.

إن الرواية تبدأ على هذا النحو، وتنتهي دون أن تميز إن كان هذا الموقف برمته قد حدث أم لم يحدث. وتنبنى المفارقة شعريًا – على هذا الأساس – في الرواية منذ مطلعها، ولكنها مفارقة لا تنتهي حتى انتهاء الرواية، مع ما يداخلها من مفارقات فرعية كثيرة.

أما عند حمدي أبو جليل في "لصوص متقاعدون"(1) فالمفارقة تتخذ شكلا شعريًا مغايرًا، ومقصودًا في آن من قبل الراوي، الذي يضع القارئ في عمق هذه المفارقة.

فأول ما يواجه القارئ/ المتلقي في رواية "لصوص متقاعدون" هو عنوانها الذي يجمع بين متناقضين هما اللصوص والتقاعد؛ فهذا العمل تحديدًا في مرجعيته الواقعية ليس فيه تقاعد، لأن التقاعد عنه لا يعنى سوى الصلاح والتوبة، وهو أمر لا تطرحه الرواية ولا تقترب منه، ولا يشغلها مطلقا فكرة الحكم والتقييم، بل هي تقدم شخوصا اجتمعوا في منطقة واقعية بالفعل هي منشية ناصر التي بناها جمال عبد الناصر، لعمال المصانع، إلا أن الشخوص ذاتها والأماكن لا توجد، وإنما الذي يوجد هو نمط هذه الشخصيات في أي تجمع سكنى شبيه بهذه المنطقة. ومن هنا بدأت فكرة المفارقة بين المعاناة والإحساس بها، حتى صارت اللصوصية فلسفة حياة وأسلوبًا للالتفاف على الواقع المهيمن. يقول في مطلع الرواية:

" افرض – مثلا – أنك تعيش حياتك كشخصية في رواية ما، وتأكد أن هذه الشخصية ماهرة في مداعبة قدراتك على التحايل والكذب، وخبيرة في مصافحة أشخاص أنت مخلص في كرههم، عندها فقط ستدخل مباشرة في أجواء تجربة نادرة يحق لك التباهي بها " ص٧.

يتعامل الروائي هنا بمنطق الكاشف الذي يضعك في عمق المفارقة منذ البداية ، ويكاد يضع المتلقي القارئ على حافة سؤال شعري فلسفي مصيري: ماذا

(١) حمدي أبو جليل : لصوص متقاعدون – ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٢.

لو كانت حياتك كلها محض رواية، تمــارس فيهــا أدوارًا مــاهرة مــن التحايــل والكذب؟! وهو سؤال على الرغم من بساطته وشعريته فإنه يضع المتلقــي أيــضا على حافة هاوية من الشك المرير، والإحساس المقيت، الذي لا يملك الخلاص منه؛ إلا أن مفارقة فرعية تنتج في الآن ذاته من التباهي بلعب هذا الدور؛ وبهذا الكشف / التشكيك تدخل إلى عالم الرواية وكأنك واحد فيها .

وعلى نحو ما تأتي المفارقة في تشكيل شعري جديد فــي روايــة " بهجــة العمى"، والتي قسمها كاتبها إلى مقاطع أعطاها أرقامًا بدلا من فصول أو عنــاوين، إذ يعتمد الروائي على تقنية سردية جديدة، حيث ترد فصول كاملة في شكل مقطــع واحد من فقرة واحدة تحمل المفارقة في أكثر مستوياتها الشعرية تجريبًا، وهو مــا نجده في مقاطع مثل:

٦

"العالم الذي تسمعه ولا تراه هو العــالم نفــسه الــذي أشــاهده ولا أراه" ص٢٦.

٨

" هل أنا أعمى بدرجة كافية؟" ص ٣٠.

١٨

"النور لا يرينا شيئا لكن نحن الذين نرى النور" ص٦٨.

٢١

"إنه العمى أنت" ص٧٤.

٣٤

"هل كنت لأسأل نفسي: لم تبعتك إلى رغباتك؟".

"آآآه ه ه ه كمان ... لا تكذب على نفسك. من البداية كنت ترى كل شـــىء وتدخن سيجارتك كأنك أعمى".

" قال كل منهما ذلك. قبل أن يغلقا عينيهما على ضباب روايـــة ربمـــا لـــم تتحقق أبدا" ص١٤٣.

وعلى هذا النحو تتشكل المفارقة في تكثيف شعري، ليس له علاقة – علـــى مستوى الحكي بما قبله وما بعده – ولكن علاقته تتأسس في إحـــداث شـــعرية مـــا مفارقة، شعرية تستوقف القارئ تماما كما لو كان يقرأ قصيدة مكثفة ومختزلة. فهذه النصوص الشعرية تحدث مفارقتها من أنها لا تمثل فعلا صادرًا عن أعمى (الذات الساردة في الرواية) بقدر ما تمثل فعلا مستنفرًا لوعي المتلقي في مساءلته لنفـــسه هو. فالعمى هنا يتحول من مفارقة العمى البصري إلى عمى البصيرة الذي يـــسائل المتلقي نفسه عنه، فيسأل كل منا نفسه بالفعل: هل أنا أعمى حقًا بدرجـــة كافيـــة ؟ وهل العالم الذي تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذي أشاهده ولا أراه؟ هل استطاع كل منا أن يرى العالم برؤيته هو، أو بسمعه؟ أو بوسائل أخرى ؟ إن المفارقة هنـــا تنتج من المساءلة الحقيقية التي تهدف إلى التشكيك في الوعي الذي نحيا به جميعا، لأنه وعى افتقد للسؤال الذي لم تطرحه على نفسك بعد، سؤال الهوية، والمعرفـــة.. وحتى في المقطع الأخير –٣٤– فإن السؤال يحدث مفارقته في هوية نسبة صدوره التي لا يمكن تبيانها أهي من الراوي، أم من الذات الساردة، أم من الأعمى، أم من رفيقه، أم هو سؤال القارئ للراوي، أم هو سؤال القارئ لنفسه، والنفس كثيرًا مـــا تخدع.... وذلك على الرغم من مراوغة الكاتب في مفارقة أخرى لمحاولة نـــسب المسرود عنه إلى شخصيتى الرواية "على ضباب رواية ربما لم تتحقق أبدا"

وتأتي المفارقة غريبة نوعًا في رواية سعيد نوح "دائما ما أدعو المـــوتى"(١) متمثلة في شخصية أنور الممثل (أنـــور المنـــسترلى) أو (أنـــور هنـــصور) تلـــك

---

(١) سعيد نوح: دائما ما أدعو الموتى – مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٢.

الشخصية التي يراوغ الكاتب في السرد عنها على لسان إحدى شخصيات الرواية التي تحكى له عن فيلم أربع بنات وضابط لأنور وجدى:

"وراحت تحكي قصة الفيلم حتى جاءت إلى قرب النهاية حين دخل أنور وجدي إلى فيلا عمته ومعه البوكس ... ثم توقفت عن الحكي وقالت موجهة الكلام إلى:

- إنت فاكر المشهد ده ؟

هززت رأسى مرة واحدة، لكنها أعادت السؤال مرة أخرى وقالت:

- إنت فاكر أما أنور وجدى دخل على المعازيم اللي كانوا في الحفلة وهو لابس بدلة ضابط، وقعد يتكلم مع الست أمينة رزق عن العروسة؟.................

كنت منفعلا تماما وأنا أتكلم فلم أنتبه إلى لمعة عينيها التي كانت تحمل جمالا غائرا، ولكنها أمسكت بيدي وقالت:

- إقف هنا إنت فاكر أنور وجدي لما نادى على العساكر؟ ....

- إنت عارف العسكرى اللى قال لأنور وجدي تمام يا فندى؟................

خرجت أيوه من فمى بصوت عال، فقالت بهدوء وحب وعشق وولــه ودموع وكبرياء:

- هوه ده الأستاذ أنور المنسترلي جوزي ." من صفحات ٢١، ٢٢، ٢٣.

إن هذا هو العناء الذي يواجهه السارد والمسرود لــه فــي محاولــة تــذكر شخصية أنور المنسترلي، من خلال فيلم مشهور، والذي يجهد المتلقــي – أيــضا بوصفه شريكا في هذا التواطؤ – نفسه في البحث عن هذه الشخصية أو اكتــشافها،

ولكن المفارقة تتشكل هنا في أنه لا وجود لأنور المنسترلي، لا وجود له في الواقع ولا في الفيلم، وإنما الوجود في خيال الروائي، الذي راوغ في إيجاد مرجعية لأنور، وصنع له تاريخًا موهمًا، وارتقى به إلى مستوى شعرية الخطاب وشعرية المفارقة بين حديثها عنه، وحديثه هو عنهما.

أما المفارقة في رواية حسين عبد العليم "فصول من سيرة التراب والنمل"[١]، فإنها تأتى عبر المواقف المتعددة التي تتبنى في سياق النص الروائي، والتي تحمل شعريتها ليس من كونها مفارقة فقط ولكن أيضا من كونها اختزالا لأزمنة تتفتت على نحو ما، كما سيرد في البناء الزمني لاحقا. وأولى هذه المفارقات هي التي تظهر بين الأخوين فؤاد الطبيب، وفاروق المهندس، الذي يحسده فؤاد على حياته ويتمنى دومًا أن يحيا فقط بدلا منه "ون ويك .. ون ويك أونلى"، وهي جملة تتكرر عبر الرواية وفي مواقف متعددة إلى الدرجة التي تصبح معها جملة محورية تكاد تميز بين الشخصيتين. كذلك في أحد المواقف التي تسرد مواقف من حياة فاروق المثقف المفكر الفيلسوف الذي يعمل مهندسا في شركة تقوم بأعمال توصيل الكهرباء إلى الريف، يفكر ويقول:

"وحينما تمتد يد السيد الكبير لترفع السكينة في احتفال مهيب وسرادق، تشرق نقطة صغيرة بالضوء في عمق ريف مصر، تمتلئ القلوب بلحظات احترامها لنفسها ورضاها عن عملها وإحساسها بأنها شيء وشيء هام.

وبينما تتصدر الإشادات بمجهودات الكبير الذي أدخل الكهرباء إلى الريف. وبينما تدور تروس الآلات الحاسبة في الشركة وتكاد تتفجر من إحصاء مكاسبها- يكون فاروق عزيز واقفا في الظل، يشرف على رجاله وهم يجمعون عتادهم، ويفكون خيامهم ويركبون فوق مقاطير الجرارات منطلقين إلى مواقع جديدة" ص٥٠.

---

(١) حسين عبد العليم: فصول من سيرة التراب والنمل – ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٣.

المفارقة هنا لا تتشكل من خلال احتفال الناس ومكاسب الشركة بالقياس إلى المهندس وعماله الذين يجمعون حاجياتهم الفقيرة في حزن، تمهيدًا للرحيل لمكان آخر يكررون فيه التجربة ذاتها، ليست المفارقة بين هذين الوضعين فحسب، وإنما أيضا من خلال وعى المهندس الذي كانت بدايته مع الثقافة في الجامعة، وانخراطه في عالم الثورة والثوار، والذي يبرر لنفسه تعقيبا على هذا الموقف، يقول:

"شغلي في كهربة الريف كان آمن مفيهش خطر.. صحيح كان شغل جاد ومتقن وأثره بيبان على الناس على طول، وبيرضي ضميري – لكنه آمن... ليه أنا كده في النص.. أقل شجاعة من دخول السجن، ومش في موضوعية نادية، ووصفي .. قلقان .. ليه قلقان" ص ٥١.

كذلك ترد شعرية المفارقة في بناء نصي يجمع بين مساحات عريضة من الرواية، ولكنه يخرج أحد المواقف التي تسرد زواج الدكتور عزيز، وعايدة، ونزوله لإحضار طعام وشراب من الشارع:

"كان يحمل تلك الشنطة بشكل طبيعى من اليدين اللتين كانتا عبارة عن دوبار أحمر وأبيض مضفور في بعضه، وكالعادة انقطعت اليد، فاضطر إلى حمل الشنطة هكذا وهو يموت من الغيظ والضيق والحرج.

في عام ١٩٨٤– وقد كان فاروق منهمكا بحل الكلمات المتقاطعة – سأل موجهًا سؤاله إلى كل من فؤاد والدكتور عزيز : إيه هي الثورة التالتة في الطب يا دكاترة؟

ثأثأ فؤاد، انطلق الدكتور عزيز: الثورة الأولى اكتشاف التخدير.. الثانية اكتشاف التعقيم.. التالتة اكتشاف المضادات الحيوية – صمت قليلا ثم أضاف مغمغمًا: والثورة الرابعة اكتشاف الشنط البلاستيك المتينة.

وانفجر فاروق وفؤاد في الضحك" ص٣٩.

فشعرية المفارقة هنا ترتبط بالموقف الذي حدث في عام ١٩٤١، مع الدكتور عزيز، ولكنه ارتبط بذاكرته، ولا يعلمه أبناؤه (فاروق وفؤاد). وعلى الرغم من البساطة الظاهرية، فإنها تضع أمام المتلقي حقائق مفارقة عن كيفية اشتغال الوعي واللاوعى بالمفهوم النفسي، في اختزال مواقف بسيطة مخجلة، لكنها ترتفع لترقى إلى مستوى العلامات الكبيرة والقضايا المصيرية في الحياة، إذ ارتبطت في وعيه هنا بثورات الطب.

أما المفارقة في رواية "كحل حجر" لخالد إسماعيل[١]، فتتضح من خلال السخرية المريرة التي تتحدث عنها وبها الذات الساردة (إبراهيم زغلول سليمان) والتي تحياها، مفارقة مع صديقه جورج أبسخرون، الذي باع الشعر والأدب وباع معهما كل المبادئ والقيم، إلى درجة أنه يصارح صديقه إبراهيم بأنه كان يرافق خطيبته، وإلى درجة أنه يعلن عن إسلامه بورقة مزورة مختومة من الأزهر، ليفوز بجائزة اليونسكو في الشعر، ويجعل من نفسه ضحية أديان. وعلى الرغم من ذلك – وهنا تنتج المفارقة السخرية – فإن الذي يسطع نجمه في المجتمع ويحصل على الجوائز، ويدخن السجائر الغالية، ويمتلك الشقق والمال؛ إنما هو جورج أبسخرون. أما إبراهيم الذي يحافظ على مبادئه ويؤمن بقضاياه، فإنه يظل في القاع يعمل مدرسًا عندما يجد الفرصة، ويعاني الفقر والجوع والبحث دائمًا عن مأوى في غرفة أعلى السطوح، أو عند صديق، وكلما دخل في تجربة زواج يفشل على الرغم من أنه لا يريد سوى زوجة تتناسب وظروفه، ويجد من خلالها ذاته ومشروعيته، ويؤسس لوجوده.

إن المفارقة في "كحل حجر" تتأسس عبر البناء النصي على السخرية التي يعلن عنها الروائي كلما سنحت الفرصة في حديث إبراهيم عن نفسه، وهي مفارقة لا يبنى طرفيها بناء واضحًا، ولكن يعلن فيها عن طرف هو جورج أبسخرون، ويترك لنا الطرف الآخر (إبراهيم) لتكتشف أنت الوضع المفارق لهذه الذات التي

---

(١) خالد إسماعيل: كحل حجر – ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠١.

تبحث عن نفسها طوال الرواية، وحتى النهاية فإنها لم تجدها، وإن كانت تميل في النهاية إلى التلذذ بالانتقام من سامية التي طلبها للزواج فرفضت، ويوما ما، قرأ عنها في إحدى صفحات الجرائد أنها ترسل بشكواها وتظلماتها للبحث عن حل لمرضها وأخطاء الطب في حقها والفقر وفشل الزواج، والمرارة التي تعايشها، وهو ما يكشف لنا عن تحولات خفية في نفس إبراهيم على المستوى النفسي، تحولات قد تؤدي به إلى اتخاذ ما كان يرفضه من تخل عن مبادئه التي ظل طوال حياته يؤمن بها ويفشل في كل شيء، وهو ما لم يعلنه الراوي، وإنما يفهم من السياق النصي للرواية.

٣- ٣- شعرية الشخصيات:

إن الروائي عندما يتمثل شعرية في الخطاب، عندما يجعل شخصياته تمتلك وعيا مساويا لوعي الشخصية المحورية فهو يخالف قواعد الكلاسيكية الروائية.

فهل يرسم الروائي الحداثي شخصيات رواياته قبل أن يكتبها أو يمنحها أدوارها؟ أم إنه يرسم الشخصية تبعا لتحولات الموقف وتحولات الخطاب، بمعنى أنها تكون شخصية وليدة في مواقفها عبر اللحظة الزمنية؟

فإذا كان مفهوم الشخصية في الرواية الكلاسيكية ينص على ضرورة تحديد ملامحها وأبعادها وسماتها الجسمانية والثقافية، ومن ثم تطورها عبر الأحداث وتنامي فعلها ووعيها، فإن الرواية المعاصرة – وبخاصة التي تتمثل الخطاب الشعري – لا تعتمد على هذا التحديد، وإنما تستبدل به طرح أنماط للشخصية وليس شخصيات بعينها، أي أنها أنماط تصدق ماهيتها على نماذج كثيرة قد تكون في كل مكان، وهي أنماط ليست خلافية، أي ليست كنمط البخيل لموليير، أو الأعمى أو الفارس، إنما هي أنماط على نحو ما كـ "الدون كيخوته" لسيرفانتس، ذلك النمط الذي عندما تقرأ عنه في عالم الرواية، تكتشف أنه قد مر عليك في مكان ما، وربما كان يسكن قبالتك مباشرة.

فالشخصية تتحدد إذن شعريتها:

- من كونها غير محددة قطعًا وغير دالة على شخص بعينه يمثل نمطًا أو علما بعينه، بحيث يتميز بصفات جسمانية وعقلية معينة.
- ومن كونها شعرية في ذاتها، أي ترسم أبعادًا لنمط الشاعر المفكر، الذي يؤوّل الأشياء تأويلا متعدد الدلالة، ويرى العالم برؤية شعرية على نحو ما.

فأنماط مثل شخصيات رواية حمدي أبو جليل "لصوص متقاعدون" ينطبق عليها هذا القول:

- جمال الشاب المدلل الذي يبحث عن دور، حتى ولو كان بائع البانجو ليجمع شباب الحتة عنده للسهر ويأخذ دورا في الحياة.
- وسيف الشاذ الذي لا يعترف بشذوذه.
- وأبو جمال صاحب المنزل وشيخ الحارة، وَهمًا.
- والدكتورة، ومدرس اللغة العربية الذي أسس طائفة من التلاميذ حسب أنهم تابعوه ومريدوه وحاشيته.

جميعهم شخصيات تمثل نمطًا لا يصدق على شخص بذاته بقدر ما يصدق على شخوص عدة في حياتنا.. وهذا المنحى لبناء الشخصية ليس من تقنيات الكتابة الروائية، ولكنه من تقنيات الكتابة الشعرية التي لم تكن تهتم بطرح سمات الشخصية اللهم إلا من جانب ما يقوي الإحساس بشعرية النص.

ومن جهة أخرى، فثمة بناء شعري يكتنف بعض الشخصيات، إما من جهة الفعل وإما من جهة التكوين. وينتمي إلى الأولى أبو جمال، الرجل الذي يمارس طقسه اليومي برش الماء أمام المنزل وتنظيف مكان ليجلس فيه ويمارس رغبته الدفينة في أن يكون شيئا ما، كبير جماعة مثلا. إنه بهذا الفعل يصنع شعريته ويعبر عنها من خلال أفعاله اليومية، فهو يمارس في غيبة من وعيه تجهيز الإفطار على نفقته الخاصة لأبنائه جميعا وأسرهم في شققهم، ولكنه عندما يفيق من شعريته يلعنهم جميعا، ثم يعود لممارسة الفعل ذاته في اليوم التالي.. إن شعرية الشخصية

هنا تتبع من بحثها عن ذاتها غير المتحقق دوما والكشف عن رغباتها الرومانسية بمعناها الشعري.

أما شخصية جمال، في الرواية ذاتها فإن شعريتها تنبني على نحو مختلف، حيث تنتمي إلى نمط الشخصيات الشعرية في ذاتها، إذ تكتب بين الحين والآخر نصوصا شعرية صريحة شكلا وموضوعا ، تأتي عادة عندما يتعرض لورطة. يقول الراوي:

"وأثناء تفكيره في البحث عن حل لهذه الورطة كتب جمال:

"نحن أذكياء

أذكياء بما يكفي لاكتشاف الخطأ

أي خطأ

ولكن للأسف الشديد

ذكاؤنا بطيء

بطيء

إلى درجة أننا دائما ما نكتشف أخطاءنا بعد أن نتورط فيها تمامًا

لذلك فطبيعي جدا

أن تبدو اكتشافاتنا محبطة" ص ٣٤ ، ٣٥.

وإذا كان جمال يكشف هنا عن شعريته، فإنها في نهاية الأمر شعرية مراوغة، تعود في الأساس إلى الروائي نفسه. ذلك أن جمال، وما يقوله جمال إنما هو من صنع الشاعر، ولا وجود له خارج الفضاء الروائي، وعلى هذا النحو تتأسس شعرية جمال الذي يعبر عن رأيه في العالم وفلسفته في الحياة على نحو شعري، يقول:

"إذا كان بعض الناس يشغلهم تحسين العالم، فأنا لا يشغلنى سوى نفسي الصغيرة أهدهدها وأمعن النظر فيها باستمرار، وأحيانا أراني أعظم رجل في العالم، لحظة خاطفة وسرعان ما تختفي، ولكن المحيطين بي يتمتعون بقدر من الانتباه يكفي للإمساك بها، وتتردد الأقاويل عن غرورى... وفي لحظة مباغتة أيضا أحس أني ضعيف جدا، وخائف حتى من ملابسى" ص ٣٥.

فلغة الخطاب هنا تنحو منحى الشعري في مفرداتها ودلالاتها وتراكيبها "أهدهد نفسى، أمعن النظر فيها باستمرار، في لحظة مباغتة أحس أني ضعيف......" وفي تحليله لرؤية العالم من حوله ورؤيته هو لنفسه....

أما في رواية "تصريح بالغياب" السابق ذكرها، فقد حشد الراوي طاقاته كاملة، وتدخل في عوالم الشخصيات وسرد كل منهم سرده هو لنفسه، ومن زوايا اهتمامه. فهو وإن كان يسرد عن شخصيات، فإنه يسلبها حق التدخل في حديث لا يروق له، أو لا يريد هو أن يسرده اللهم إلا إذا كان الحديث سردًا عن الذات الساردة، ومن ثم تحيل هذه الحكائية العمل إلى بنى تحكى عن أحداث يمكن الإشارة إليها فقط دون الدخول إلى عالمها. فالمؤلف لا يسعى إلى تحديد جوهري لمسألة الوظيفية، بل إن جمالية الرواية وأسلوبها السردي غير النمطي يؤسس للفكر الظاهراتي بتأجيل الحكم والإحالة على المتلقي بمفهوم "آيسر" عن التلقي(١).

وفي رواية "فصول من سيرة التراب والنمل"، تبدو شعرية الشخصيات في حركة الأبطال وأفعالهم وحوارهم، وتفكيرهم:

- الدكتور عزيز يحارب منذ بداية الرواية وحتى نهايتها التراب والنمل، ويرى أنها تخترقه. وبالفعل عندما مات دخل عليه ابنه وشاهد:

---

(١) انظر: فولفانج آيسر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية – ترجمة عبد الوهاب علوب – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٠م.

"مئات من أسراب النمل تدخل وتخرج من فتحتى أنف الرجل وتغطى عينيه وتدخل وتخرج من أذنيه وفمه" ص٩١.

- الأم عايدة منذ بداية الرواية وحتى وفاتها، تسجل لإبداعها ومشاعر حياتها من خلال تسجيل حياة الآخرين، فتجمع صور الأميرات وإعلانات الأفلام، وصور الحرب وتكتب تحتها تعليقاتها الفنية بخط دقيق.

- وعلى شاكلتها شخصية فاروق ابنها، الذي زاد عليها بآرائه الفلسفية العميقة في الحياة، فاروق الذي يعمل مهندسًا في شركة تقوم بأعمال توصيل الكهرباء إلى الريف، لكنه يفكر دوما في الحياة من حوله، ويكتب آراءه أحيانًا بوعي شعري.

وفي رواية "أن ترى الآن" لمنتصر القفاش[1]، فإن شعرية الشخصيات تتمحور حول الشخصية الرئيسة (إبراهيم) الذي تبدو كل أفعاله مرتبطة بشعرية ما، وبسمات الشعراء، وبصورة ما ترتبط بالشاعر في نموذج حياته، وذلك على الرغم من عدم ممارسته لأي نوع من الإبداع، وعلى الرغم من عمله محاسبا في أحد الفنادق. فإبراهيم لا يهتم كثيرًا لأحداث الحياة اليومية، وينسى كثيرًا، ولكنه يمتلك وعيا دقيقا وفلسفة ما في الحياة، يتخذ مواقف غير مألوفة في حياته حتى بالنسبة له هو نفسه، فغالبا ما يفكر في رد فعل ولكنه يسلك سلوكًا يعجب هو منه فيما بعد:

"لم تكن الراحة فقط ما شعر بها. سعادة أيضا غريبة انتابته من أن كل شيء غائم ولا حدود له، من أن كل شيء فيه معطل سوى استغراقه في تلك الأوراق التي تبدو كأن كوب ماء اندلق عليها وأسال حبر الأرقام.

(١) منتصر القفاش: أن ترى الآن – دار شرقيات – ٢٠٠٢.

ما كان يضايقه معرفته أن هذا لن يدوم، ولابد أنه سينتبه، وسترى عيناه الأرقام ثانية كما ينبغي. لا دوام لشئ سوى الموت. أن تموت يعني أن تموت دون رجعة، دون إعادة استئناف مرة أخرى........" ص ٦٢.

ويبقى السؤال، هل هذا الوعي، وتلك الشاعرية في عرض مسار تفكير إبراهيم هي من سمات الشخصية الروائية في سماتها التي ألصقها بها الكاتب؟ أم إنها شعرية الروائي الذي منح إبراهيم وعيه هو – الشعري –، وفلسفته هو – تجاوزا –؟ ثم لم على هذا النحو بالذات ؟ لم بهذا التشكيل الشعري، المحتكم إلى ذاته، والمنتقي لكلماته في سياق بناء اللغة، وشحنها بالدلالات والطاقة الشعورية التي يكشف عنها النص؟.

وفي رواية " كحل حجر" لخالد إسماعيل، فإن شعرية الشخصية تتمركز في الشخصية الرئيسة الساردة (إبراهيم زغلول سليمان)، وصديقه جورج أبسخرون، وإن كان الروائي يكشف عن هويتهما الأدبية بانتمائهما إلى جماعة الأدب والشعر في الجامعة. إبراهيم زغلول – الذات الساردة في الرواية – يكتب الشعر من آن لآخر تبعا لتعرضه لموقف في الرواية يقتضي ذلك؛ فعندما ارتبط بهناء عارف، يقول :

"وأنا على قهوة الباشا في حلوان، أمامي أوراق وفنجان قهوة، كتبت لها :

أيها الكون الجميل بحبيبتي..

كم أنت جميل!

أيتها السمراء التي غمرتني

بعشق لا مثيل له،

دعيني أذوق شهد شفتيك الحارقتين

دعيني أصلي بين يديك..... ص ١٦.

وهو شاعر مؤمن بقضيته، فعندما يعرض عليه جورج أبسخرون، صديقه أن يكتب عن شعراء من أصحاب الأموال لا شعرية لديهم، فإنه يرفض، وإن كان ذلك بوابته لاجتياز حاجز الفقر والنحس الذي يلازمه، وإشباع الجوع المستمر الذي يحيا فيه.

٣-٤- شعرية الخطاب / اللغة الشعرية:

إن اللغة تجتذب عبر الوظيفة الشعرية، الاهتمام إلى ذاتها بوصفها منطوقًا ينتظمه أسلوب معين. وهي على هذا الأساس ليست مجرد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو في النمط التعبيري، أو محاكاة الواقع كما في نمط المحاكاة. ويُعَدّ التركيب المتميز لأجزاء الكلام والقافية والإيقاع والمفردة الخاصة وغيرها من تقنيات الشعر، وسائل تحقق اللغة من خلالها دفع نفسها إلى المقدمة بحسبانها مركز النص الشعري، وهو ما يجعل الأسلوب الأدبي المترتب على هذه النظرة ميالا إلى التجريب اللغوي وكسر القاعدة المعيارية بحثا عن شرارة الشعر، التي لا تنبثق إلا بحصر الاهتمام في مستوى اللغة، والتعامل تجريبيّا معه.

ويعرف "جان ماكاروفسكي" اللغة الشعرية من خلال رصد اللغة المعيارية، والتي يرى أنها تكون في الشعر هي: الخلفية التي ينعكس عليها الانتهاك المتعمد بهدف خلق جماليات للعناصر اللغوية التي تكون العمل؛ إنه خروج متعمد على القواعد المعيارية للغة "[١]. وتتحدد الشعرية في هذا الانحراف الدلالي الذي يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد .

من هنا يمكن القول بأن شعرية الخطاب السردي تنبع حين تنحو إلى الدلالات الداخلية للغة الخطاب، فتصبح اللغة دالة (متعددة الدلالة) ،تزخر بكثير من

---

(1) Jan Makarovsky,"standard language and poetic in Prague school reader on En thetics, literary structure and style, ed and tr. Paul l. carvin 9 washington: geargetown unvi press, 1964) p. 17.

الرموز، اللغة المشحونة دومًا، المتوترة دومًا، اللغة التي تميل إلى خلق تعالق ينتمي إلى العوالم الممكنة (بتعبير المناطقة)، وليس إلى عالم واقعي.

حينها تصبح اللغة أكثر عمقًا وقابلية للتأويل، والكشف. وتضحى خصائصها أكثر طواعية للتساؤل، إذ إن اندماج هذه اللغة مع العناصر الشعرية سيفسح المجال حيال القارىء ليستبطن أكثر، وليعيد إنتاج الخطاب السردي بشكل أكثر فاعلية.

الروائي لا يكتفي بأن يصبح السرد حاملا للأحداث، ناقلا لها، بل إنه يعطيه طاقة أخرى داخلية عبر اللغة هي الطاقة الشعرية ، عندها تصبح الرواية مكتنزا للغة تتمفصل عبر كثير من المستويات، فتجمع بين الشعري، والنثري الرائق، ذلك أنها تغنى النص وتضيف إليه تأويلات ودلالات جديدة بالإضافة إلى كثافة الرموز، وكثافة الحدث، وكثافة الرؤية. إن الرواية هنا تكشف عن نفسها من لغتها الشعرية التي لا تكون فقط هي الأحداث المتنامية في تطور كرونولوجي مطرد، بل تساهم في تعميق الدلالات الفكرية والنفسية، وفي تشكيل التدلال العام، فيصبح العمل الروائي محملا بشحن فلسفية قوية ترى العالم برؤية جديدة، ويصبح النص استنفارا للعقل يعمل ويفكر ويحلل سعيا لفك الرموز وكشف المغاليق.

إن الروائي يمارس شعريته هو، ويضفيها على الخطاب، مما يمنح السرد عمقا آخر، ويتحول إلى عنصر ديناميكي يستثير التأويل، ويخاطب البنى العميقة في العقل البشري.

لغة السرد الروائي على هذا النحو تسعى لخلق إيقاعاتها الخاصة ورؤاها الخاصة، وتظل اللغة الشعرية بحثًا مستمرًا عن هذه الرؤية الشعرية للعالم والناس والأشياء.. لغة لا تستقر على حال، وإنما هي دومًا في تشكل متواصل دائم. ثمة حركة دائمة خلال العملية الإبداعية نفسها تصنعها اللغة في تكثيفها الشعري.

فاللغة هنا تأخذ مساحة من الانحراف الدلالي، على غير عادة لغة السرد المحددة الدلالة والمحكومة بخط سير يحافظ على تنامى أحداث الرواية. إن اللغة الشعرية بهذا المعنى تصبح متعددة الدلالة، متعددة التأويل، وهذا هو السر وراء وصف لغة ما بأنها شعرية؛ إذ إنها تميل إلى مخالفة المعنى المتداول، وإلى تعدد تأويلية قراءتها الذي يسمح للمتلقي بأن يمارس وعيه هو مع النص ، ويجد فيها ما يناسبه من متطلبات (لغوية وتعبيرية في الأساس). هنا لا يكون الاعتماد على الحدث هو مركزية القص، وإنما تكون اللغة في حد ذاتها نمطًا من أنماط الكتابة الروائية، أي الاحتفاء بها بحيث لا تصبح مجرد أداة إخبار بقدر ما تصبح وعاء لفكر وشعور .

في رواية "تصريح بالغياب" ثمة احتفاء باللغة على نحو ما. فالجملة مبتورة دائما – إن جاز التعبير بمفهومه الجمالى – لا تسعى للقيام بوظيفتها في الحكي عن حدث مسرود، بقدر ما تستثير أحاسيس الذات الساردة، ومن ثم التلقي، يقول:

"صدى الفصول : الأرض تغادر مطارحها دون أن تصحبها الغلال.

صدى الطرقة : من ... إلى .... حرفان يتماديان في الصغر ويدعان نولهما يعمل في صمت.

صدى السكن : سلم ينتبه عندما تجعله الأقدام قبوا لخطواتها.

صدى مكتب المقدم : طلاء حوائط، سجادة، مقبض باب، أشياء لا يراها أحد.

صوت، كلما تقدم الوقت، وتعددت أصداؤه، يفيض عن دوره كصوت ينطق ليسمع.

يتحرك يتنفس يلعب يغير يبدل يشطب

صوت في تلك الحلكة يسمعنى صوتى" ص٧٢.

فهذا النص الذي يمثل جزءًا من رواية، تحققت فيه المعاني، والانحراف الدلالي، والتراكب اللغوي، والمجاوزة (المجاز في العربية)، والخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي من وصف وحدث وسرد، وتركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة وإسقاط مبدأ المماثلة، وهي جميعها سمات الشعرية واللغة الشعرية كما تم تحديدها مسبقا.

فلا "الأرض تغادر مطارحها" على مستوى الدلالة تنتمي إلى الرواية، ولا "الحرفان يدعان نولهما يعمل في صمت"، ولا " السلم ينتبه عندما...". فكل هذه الجمل السردية تنتمي في مقامها الأول إلى الشعر، فتصنع إيقاعها الشعري، وانحرافها الدلالي، واعتمادها على الاستعارة والمجاز، وتميل إلى خلق فضاء شعري لا يمكن تجاوزه.

وفي رواية "لون هارب من قوس قزح" لمنى الشيمى[1] تطالعنا الرواية منذ صفحتها الأولى بهذا الاحتفاء اللغوي، تقول:

" ما زلت أرقد هنا، أعي زمن اللحظة جيدا، أرقب ما حدث، وما سوف يحدث، أنتظر شروق الشمس، لتغرب من جديد، مسجونة في قالب من القار الأسود، محنطة يدأي إلى قدمي، ومدفونة بعبثية في مكان رملي ما!

أيتها القوة الكامنة في مكان ما، امنحيني مقدار ذرة منك، لكي يعود لجسدي دفؤه ولأطرافي الحياة. فكي لساني كي ينطلق لاهثا، يشرح لمن حولي خطأ فادحا ألم بي........." ص٧.

فالحدث المسرود ذاته اختارت له الروائية أن تقدمه من خلال لغة مشحونة، متوترة قلقة، تخلط فيه بين الحكي وبين مخاطبة المشاعر – بتقنية الكتابة الشعرية – وتتخذ الدلالة غيابًا تامًا في مرجعيتها:

---

(١) منى الشيمي: لون هارب من قوس قزح – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – ٢٠٠٢م.

" منذ أيام حينما هبت رياح خماسينية، بعثرت الرمال المتكومة، فتحت كوة أملي للسماء.... " ص٧.

فالرياح الخماسينية تبعثر الرمال – هذا حكى يبلغ دلالته بلغة سردية – أما أن تفتح كوة أمل للسماء، فهنا غابت المرجعية، وصارت اللغة هي الحدث المروي ذاته، يستوقف المتلقي أمامه ليسائل نفسه شعريًا : كيف تفتح الرياح كوة أمل للسماء؟

وفي مشهد آخر يكشف عن هذا الشغف والاعتناء باللغة، تقول:

"ما زلت أرقد بالسلة وقد أدركت ذرات التراب عجزي، فزاد هجومها. أرقب المكان حولى من فتحات خوص السلة المتاحة بضيق، لكن أفكاري الجائلة كما عيني ترقب المعبد هناك حيثما تشبثت قدماي بالأرض كأنها نبتت منها" ص٥٩.

فالمشهد السردي هنا لو تم فصله من سياقه النصي في الرواية، فإنه يمكن أن يلتبس مع الشعرية التي تتخذ قصيدة النثر شكلا لها – وإن لم يكن في حقيقته قصيدة نثر، لعدم اشتماله على مقوماتها – ولكنه يتماس مع الشعرية في انحرافاتها الدلالية، وشحنها بقوى من التكثيف والعمق الدلاليين.

وفي رواية "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف(١)، يتضح هذا الاحتفاء باللغة على نحو شعري في كثير من المقاطع التي تكشف عن هذا الشغف والاعتناء باللغة، يقول:

" يمكن أن تكون القاهرة مدينة ملهمة، خاصة في الشتاء.

هكذا فكرت وأنا عائد مساء. توقف الميكروباس عند استسلام الكوبرى العلوى للشارع، المطر ينهمر والشارع رقم ١٠ تحته، وطعم السيجارة المبلل بالماء، لا يزال الشتاء كالدِّين كلاهما مجال صالح لتمرير العاطفة، خاصة الحزن،

---

(١) ياسر عبد اللطيف: قانون الوراثة – ميريت للنشر والمعلومات– القاهرة – ٢٠٠٢م.

صفير يمتد ثم يتقطع كموسيقى تصويرية لهذا المشهد، تركيب النغم الصالح لاستدرار الحنين لمشهد أنتج آلاف المرات، ورسخ في الذاكرة التي سيداعبها اللحن فيبعث هذا المشهد"ص٢١.

ليست القضية هنا لعبًا بريئًا في ماء اللغة على الدوام، وليس الأمر مجرد الحكي عن الذات وهي تصف مشهدًا من مشاهد الحياة ليلا في أحد شوارع القاهرة. إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك كله إلى تفجير ما في الواقع أو الفكر من شحنات كامنة، وذلك لا يتم، بطبيعة الحال، إلاَّ بإغرائها لتخرج من كمونها في أدغال اللغة وتنميتها وتوسيعها، وأخيرًا إلباسها شكلها المادي المحكم. وهذا ما فعله الراوي باستخدامه اللغة المحمومة بالتأمل والشعرية عبر لغة سردية تبنى الواقعية النصية، وتفصح عما تضمره من حركة ونمو. وعملية السرد على هذا النحو، قد تكون أكثر عمقًا في تبليغ دلالاتها مما تسعى القصيدة للوصول إليه. فالنص الشعري ليس دلالة لملفوظ ما ولا يسعى لإصدار حكم ما، بل هو، في الغالب، ذلك الملفوظ وقد تم صهره في كيان تعبيري همه اللغة وفتنتها حينا، أو التناميات السردية، بما تشتمل عليه من توتر، ومراوغة حينا آخر.

٣-٥ - شعرية الحوار:

وهو ملمح كان يمكن دمجه مع شعرية الخطاب / اللغة الشعرية بوصفه ممارسة لغوية تتم عبر النص الروائي؛ وكان أيضا يمكن دمجه مع شعرية الشخصيات بوصفه الممارسة اللغوية الناتجة عن تحاور شخصيات؛ ولكنه – في حقيقة الأمر – وإن كان يشترك معهما، إلا أنه تضمه قرينة خاصة به. فشعرية الحوار تنتج تبعا لمشهد سردى قد يكون مغايرا للرؤية الشعرية، وتتجلى تكويناته في حوار الشخصيات فيما بينها، والحوار الداخلي (المنولوج) في نفس السارد، أو المسرود عنه، والحوار الهامشى الذي يمكن أن ينتج عن تعدد التأويل، أي الشعرية الحوارية التي تعتمل في نفس المتلقي آن قراءته للنص.

وتتخذ هذه الحوارية أنماطًا لغوية تتنوع بين: الجدل، والمساءلة، والسخرية، والتهكم، والتحريض، والهجاء. وكل نمط من هذه الأنماط يمارس تشكله عبر حوار الشخصيات، والحوار الداخلي، ولكنه يتخذ اتجاها مضادا على الدوام، أي يكون ناتجا هذه المرة من المتلقي، وفي اتجاه النص.

ففي "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف، وفي المقطع السابق، تتضح حوارية الذات مع نفسها (المنولوجى)، حوارية يهيمن عليها الشعرية على نحو ما "يمكن أن تكون القاهرة مدينة ملهمة خاصة في الشتاء.. هكذا فكرت وأنا عائد مساء". كذلك في الصفحة التالية حوار المرآة – سيرد لاحقا – تهيمن اللغة الشعرية، وتحليل الأشياء وعلاقتها بالوجود، في منطق نفسي يتعمق في الذات ويستلهم الخطاب الشعري.

وفي "كحل حجر" لخالد إسماعيل، ساهم الحوار برصد عناصر البناء الروائي في بيان مظاهر السخرية وكشف ملامح التهكم والتحريض التي تتحكم بحركة الرواية. فقد بدا الحوار حادًا وقويًا في كشف ملامح التهكم والهجاء، التي يقوم الكاتب على اعتمادها عبر المفارقة الكامنة في علاقات الأشياء والشخصيات، كعلاقة جورج أبسخرون بالسلطة، وعلاقة هناء بالحياة، والعلاقات التي جسدها بين الأشخاص في الصعيد، والتي يمثل كل منها نمطا يصلح بمفرده لبناء عمل روائى، حمدي الناحل، وفوزي الباسل، وعبد العال تعلب، وفؤادة تعلب، وسعاد حامد، ولكل منهم تعبيراته الخاصة، واستخدامه للغة على نحو ما. وقد نجح الكاتب في الإبقاء على نغمية اللغة لدى كل منهم بالمحافظة على لهجته الجنوبية الأصيلة، وتعبيراته التي ربما لا تعرفها المدينة في وعيها الثقافي، وهو ما أكسب الحوار لديهم بعدا خاصا له إيقاعيته ونغميته الشعرية.

٣-٦- البناء الزمني:

على الرغم من حداثة البحث في الزمن ومصطلحاته بعامة في السنوات الأخيرة، فإن مشكلات الزمن والإحساس بها إبداعيًا، قديمة الوجود في تجليات الأدب. فالإنسان بطبعه مفطور على حاستي الذاكرة والتوقع، إذ إنه ينظم حياته

داخل شبكة نسيجها الماضي والحاضر والمستقبل، ويرجع الحس الزماني إلى أقدم حالات الوجود الإنساني. ويتضح هذا الإحساس في كل الممارسات اليومية والطقوسية من تأمين لحاضره إلى اهتمام بمستقبله، بل ويتضح في بناء لغته التي تتضمن صيغا زمنية تمثل محورية هذه اللغة. ولا خلاف على أننا نحيا في وجود زماني نتأثر به ونتصارع من أجل اختزاله ، ونفكر فيه. وكما قال برجسون: "كان تحليل الزمن هو الذي قلب أفكاري رأسًا على عقب"(١)؛ فقد اكتشف برجسون، أن تصور الزمن الفيزيائي يهدم ما حسبه أنه أكثر صفات الزمن جوهرية في الخبرة وعلاقة هذه الصفات بالإنسان. إن هذا المفهوم للزمن ــ كما نخبره ونحياه ــ يدخل في كل أشكال وأنواع وجودنا الإنساني. فالزمن هم إنساني مشترك بين جميع البشر، يتدخل في تحديد الفكر، وتحديد الهوية الثقافية، والتخيلات والنظرات العلمية. وهو يتدخل – أيضا – بمشكلاته في كل وسائط وأشكال وموضوعات الفنون الزمنية؛ إذ لا نص من نصوص الأدب يمكن أن يكتب خارج حدود الزمن، ولا نص يمكن أن يكون مفرغًا تفريغًا تامًا من الزمن، لا الرواية ولا القصة ولا المسرحية، ولا حتى الشعر. يقول أ.أ. مندلاو: "الاهتمام بالزمن يتبدى في كل فن، في إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة تواثبها وتوقفها، وفي تحرير النبرة من تركيب المقطع في الموسيقى الحديثة، وهو حاضر في بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبيا للأوزان"(٢).

والأثر الأدبي يعالج نواحي الزمن التي تُعَدّ ذات مغزى في حياة الإنسان، مثل: النسبية الذاتية، والتدخل الديناميي المطرد للأحداث في الذاكرة، والأبدية، والاستمرار، والديمومة، أو السيلان المستمر أو الصيرورة. وبتعبير علماء الزمن أنه يشبه مجرى النهر، والموت والمعرفة المسبقة به، وما يستتبع ذلك من الإحساس بالزوال، والحاضر والمستقبل، والإنجاز الحضاري الإنساني، كالتكنولوجيا التي وسعت من بعد المكان الفيزيقي على حساب الزمن، مما أدى

(١) أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية – ترجمة: بكر عباس – دار صادر – بيروت – ط١-١٩٩٧- ص١٦.
(٢) السابق: ١٧.

لتقلص البعد العقلى للمكان إلى لحظة الحاضر كثيرة التجزئة، وهذه المكونات جميعها لا تجد لها موقعا للنظر إليها في بناء نظام الزمن الطبيعي ومعالجاته التي تهتم برصده من خلال أدوات القياس، وإنما يختص بها الأدب وفنونه.

وقد ميز "لسنغ"، بين نوعين من الفنون:

- **أولهما:** الفنون المكانية، وهي التي تقوم على الوجود في المكان، من رسم ونحت وخلافه.
- **وثانيهما:** الفنون الزمانية، وهي التي تقوم على التعاقب في الزمان، أو هي التي تمثل الأفعال الناشئة في تتابعات، مثل الأدب والشعر(١).

ومعنى ذلك أن الفن الزمني (كالرواية والشعر) هو الفن الذي يتطلب فترة من الزمن يقوم خلالها. ويتحدد هذا الزمن ويكشف عن اتجاهه، عن طريق صيغ الأفعال في بنيتها المنفصلة من جهة، وفي تعالقها مع ما قبلها، وما بعدها من جهة أخرى، وإن كان هذا لا يمكن الكشف عنه بسهولة. ففي الأدب – بعامة – لا يكون الأديب ملزما بتقديم سلسلة من الأفعال أو التجارب المتعاقبة. ويتضح ذلك في الرواية. يقول مندلاو عن الرواية: "وإن كانت كل وحدة سواء أكانت فعلا أو فقرة، فإنها يجب أن تفي بأعراف معينة للتتابع، لا بالنسبة للكلمات في العلاقات النحوية والسياقية بين الكلمة والأخرى وحسب، بل أيضا بالنسبة لسير الأحداث والمشاعر والأفكار ضمن حدود تلك الوحدة مهما تكن صغيرة "(٢).

فهل ينطبق ذلك التتابع والتراتب الزمني في بنية النص الشعري بنفس التتابع والتراتب الذي يجري عليهما في القصة أو الرواية أو المسرحية؟ وهل الرواية التي تنحو منحى شعريا يعتمد السرد فيها هذا التتابع والتراتب؟ فماذا إذا هدمه وعمل على تفتيته؟.

---

(١) السابق : ٢٩.

(٢) السابق : ٣٣.

٣-٦-١- التراتب والسببية:

إن الفنون الزمنية لها عواملها الزمنية، التي تسير في اتجاه وتراتب نسقى عمد إليه المؤلف، وهو لا يمكن عكسه، أي لا يقبل قراءته بشكل معكوس، وإنما يقرأ فقط في الاتجاه الذي حدده الكاتب ←——— .

إن سيلان الزمن – بتعبير علماء الزمن – ضمن الحاضر، يحوى مسبقا بعض العناصر الأولية للترتيب والاتجاه التي تشير نحو "الماضي" و"المستقبل الحاضر". وكما يقول هانز ميرهوف: "إن الامتداد الزمني الدائم عبر الحاضر يشتمل على عناصر من الذاكرة والتوقع، وهذه العناصر في تذكرها وتوقعها تأتلف في تجربة الحاضر الخداع، وهذا الامتداد ينقل إلينا بعض المفاهيم المبهمة عن "الما قبل" و"الما بعد"، "السابق" و"اللاحق"، "الماضي" و"الحاضر"، وهي ألفاظ تشير إلى ترتيب الزمن واتجاه مساره"(١).

والذاكرة والتوقع – بالمفهوم السابق – تشكلان أساسًا أوليًا في الأدب للتمييز بين الأحداث التي تدعى "سابقة" أي الماضي، والأحداث التي تدعى "لاحقة" أي المستقبل، وإن كانت هذه التمييزات لا تكفي لترتيب موضوعي يصنف الزمن إلى ماضٍ ومستقبل؛ ذلك لأنه توجد دائما في الطبيعة والتاريخ سلسلة زمنية للأحداث، تستقل عن خبرتنا الذاتية، وهي تخالف– في الغالب– الذاكرة والتوقع الإنسانيين، ولكن يكتسب الترتيب الزمني صفة الموضوعية، حين يتوافق مع ما يمكن تسميته بمبدأ السببية، والتي أكد كانط، على ضرورتها للترتيب الموضوعى للأحداث في الزمن(٢).

---

(١) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب – ترجمة: أسعد مرزوق– مؤسسة سجل العرب– القاهرة – ١٩٧٢– ص١٧.

(٢) السابق: ٢٥.

فإذا كانت (أ) علة (ب) فلا بد أن تكون (أ) أسبق من (ب) على الصعيد الموضوعى، أي بغض النظر عن كيفية خبراتنا أو تذكرنا لسابق الأحداث، فقط يمكن إقامة علاقة سببية بين الأحداث عن طريق التراتب بين العلة والمعلول. "إن العلة والمعلول يحددان الترتيب التسلسلى الفريد للزمن، ولو كان الأمر خلافا لذلك لما تسنى لنا إعطاء هذا التفسير التجريبى الموضوعى لمفاهيم "السابق"، و"اللاحق" أو لتصورات الماضي والمستقبل"(١).

وإن كان مبدأ السببية لا يقتصر على الترتيب الزمني في الأدب وحده، وإنما هو يسود كذلك في الطبيعة والجسم والعقل، والذاكرة ذاتها لا تعكس في علاقاتها ترتيبًا تسلسليًا مطردًا، وإنما تعكس ترتيبا ديناميكيا غير مطرد للأحداث، ولكن يبقى مبدأ السببية هو الحاكم في هذا الترتيب. ويُعَدّ الترتيب في نطاق نموذج الإنتاج النصي فن التنظيم الفعال للمواد (الحجج) في مجموع الخطاب (النص)، ذلك أن النص يخضع لنوعين من الترتيب: أحدهما خارجى متسلسل الأحداث ومثاله الدوريات والسير الذاتية وأعمال المؤرخين ، والنوع الآخر داخلى يكمن في بنية العمل ذاته، وهو لا يبدأ بالضرورة مع حركة العمل (النص) الأولى، وإنما قد يبدأ من وسط حَركة العمل – وهو الغالب – ومثاله الأعمال الإبداعية، وقد يبدأ قبيل النهاية أو حتى بعد بلوغها الغاية، ثم يحدث الاستدعاء على نسق زمني خاص به.

ويمكن النظر هنا – من جهة ما – إلى الترتيب الداخلي للبلاغة العربية القديمة، واهتمامها بوضع قواعد بنائية لمختلف أنماط التشكل الأدبي، وبخاصة الخطابة والرسائل والمواعظ، وشروط الترتيب بين المقدمة والوسط والحجج والخاتمة. وكما يقول ميرهوف: "الترتيب الزمني للموضوع تحدده العمليات العلية في الطبيعة، وترتيب الأحداث العلّي يتمثل في العمليات التي تدعى لا معكوسة،

---

(١) السابق: ٢٥.

مثل إعادة البيض المخفوق إلى سابق عهده كما أشار كانط، هي مقياس للاتجاه والترتيب"(١).

ومعنى ذلك أن الزمن يتحرك في اتجاه واحد من السابق إلى اللاحق، أي من الماضي إلى المستقبل، وسهم الزمن في الطبيعة يتحرك باتجاه العمليات اللامعكوسة.

إن بنية الزمن في النص الأدبي يمكن ملاحظتها من خلال الكتابة العاطفية، وبخاصة في الشعر، حيث ينطوى على أكثر من مجرد تتابع "أفعال" تحدث سلسلة متتابعة المؤثرات، فهناك قدر كبير من تواجد هذه الأفعال في اللغة بعامة. ولكن أين يكمن الفارق في بناء الزمن داخل الخطاب الشعري عنه داخل الخطاب السردي الروائي؟

إن الزمن في الخطاب الروائي والقصصي يكون بما لا يثير كثيرًا من التداعيات. أما الخطاب الشعري، فعلى العكس من ذلك، فإنه يعمد إلى الكلمات التي تحمل شحنات كثيرة من تداعيات تستوجب تذكر ما مضى، وتستوجب التحرك بالزمن إلى الماضي والحاضر والمستقبل، دون تراتب لما يرد أولا في هذه الصيغ الزمنية، وما يرد آخرًا، وقليل من الكلمات التي يمكن استخدامها في الشعر بمعناها المعجمي دون تحميل.

فالقصة والرواية كلتاهما تخلقان وهم الحياة الواقعية، للتقريب بين الزمن الكرونولوجي والزمن القصصي، حيث لا يخرج القص في تطابقه مع الحياة عن: المستحيل أو الممكن أو المحتمل أو غير المحتمل. ويتسم الزمن في الأعمال القصصية بالتراتب والتسلسل (شيئ يأتي بعد شيئ آخر مترتب عليه، مرتبط به في علاقة سبب ونتيجة، أو علة ومعلول) من حدث البداية إلى حدث النهاية، ومع إمكانية التجاوز لأحداث، إلا أن بنية الزمن في القص تظل مترابطة متعاقبة بشكل ما؛

(١) السابق: ٢٨ : ٣٢ ، وص٧٦.

إذ إنها تنظر إلى صورة الحياة وكأنها تتألف من سلسلة من الأفعال والوقائع المتساوقة، والتي ينظمها تطبيق صارم لمبدأ السببية، أي علاقة العلة بالمعلول في تراتبها الزمني، فكل حدث يسلم للآخر، إلا أن لكل عمل قصصي نمطه الزمني وقيم الزمن الخاصة به. "إن العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن"(١)؛ حيث يتطلب العمل القصصي من المتلقي أن ينتقل من حاضره الكرونولوجي إلى الماضي القصصي. ونظرية النسبية ذاتها تبرهن على أن "الزمان نفسه نسبي، وأنه لا وجود لتقدير الزمن الذي تقع فيه حادثة ما أكثر تمييزًا من غيره من التقديرات، وأنه باستثناء حالة "العلة والمعلول لا وجود لترتيب صحيح للحوادث"(٢). وحالة العلة والمعلول – هذه – هي التي يقوم عليها الفن القصصي بعامة.

فإذا كان الزمن في العمل القصصي والروائي يخضع لبناء محكم يتمثل الوعي الصارم بتراتبية الزمن، وعلاقة العلة بالمعلول، والسبب بالنتيجة، فإن الشعر – وهو من الفنون الزمانية أيضا – يختلف تمامًا، إذ يهدم – تمامًا – مبدأ التراتبية الزمنية، ويهدم من ثم مبدأ السببية الصارم. ومن خلال التحليل لمئات النصوص الشعرية(٣) للكشف عن طبيعة البناء الزمني في الشعر، فقد تبين أن هناك غيابًا للبناء الزمني الذي يربط العلة بالمعلول، ومن ثم يترتب على ذلك تنوع في الدوال (وليس المدلولات). فإذا خلخلنا البناء الزمني لقصيدة ما.. فأعدنا ترتيبه بربط العلة بالمعلول، والسبب بالمسبب، فهل يمكن أن توجد قصيدة عندئذ؟ ومن هنا فإن التركيز في الشعر يكون على الدال وليس على المدلول. فالدال الواحد

---

(١) أ. أمندلاو: الزمن والرواية – مرجع سابق – ص ٧٦.

(٢) إيين نكلسون وآخرون: فكرة الزمن عبر التاريخ– ترجمة فؤاد كامل– عالم المعرفة– الكويت– عدد١٥٩– ص١٨٥.

(٣) شملت عينة البحث مئات القصائد المنتقاة بشكل عينة عشوائية من عصور أدبية متنوعة، منذ أقدم عصور الشعر حتى تاريخ البحث – انظر دراستنا عن اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر – مجلة فصول– الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة – عدد٥٨ – ٢٠٠٢م.

يعطى مدلولات مختلفة، وذلك ما لا يحتمله البناء الروائي أو القصصي. ففي النص الشعري يتداخل الزمن مع البناء من أبعاده كافة، الموضوع والشكل واللغة والإيقاع، ومن هنا يدخل الشعري إلى الرواية متمثلا في الزمن. فعلى حين كان التراتب الزمني هو الأساس في السرد الروائي، والتفتيت الزمني هو الأساس في الشعر، أصبح الآن في ظل شعرية البناء الروائي التفتيت الزمني إحدى التقنيات الشعرية التي استعارها الخطاب الروائي من الشعر. فالزمن الروائي لم يعد متساوقا – في الأعمال التي تعي هذه التقنية وتوظفها–، وإنما تعتمد شعرية الزمن فيها على كسر خط الزمن.

فالزمن في رواية "فصول من سيرة التراب والنمل" لحسين عبد العليم، متشابك، يصعب الإمساك به، حيث اعتمدت الزمن المتصالب، العمودي والأفقي، وفي جزء كبير منها، اعتمدت "الفلاش باك"، وقد تتابعت الأحداث بسياق غير عادى مع بعض القطع في الصورة، والتخيل. وتفتيت البناء الزمني في الرواية كلها هو الملمح الأكثر تحققا، وقصدية من الروائي؛ إذ إغراقا منه في التنويع على هذه التقنية، فإنه يعنون فصول روايته بتواريخ سنوات، فالرواية تبدأ بنعى فؤاد لأبيه الدكتور عزيز في الفصل الأول (١٩٩٨)، ثم في الفصل التالي مباشرة (١٩٨٢) تتحدث عن أن الدكتور عزيز نفسه يحارب النمل والتراب، ثم في الفصل الثالث (١٩٧٧) نعى الأم وسرد عن حال الأسرة بعد غيابها، ثم في الفصل الرابع (١٩٤٠) الدكتور عزيز يبحث عن زوجة ويطلب من كمال أخيه ذلك، فيرشح له عايدة التي سبق نعيها.

وكان يمكن الإمساك بعنصر التسلسل الزمني المعكوس بدلالة التواريخ السابقة التي تبدأ من عام ١٩٩٨ وتعود إلى الوراء، إلا أن الروائي يعمد أيضا إلى كسر هذا التكنيك، والإصرار على تفتيت الزمن، فينتقل زمانيًا مرة أخرى لا إلى الوراء وإنما إلى الأمام (١٩٧٥) في الفصل الخامس، والحكي عن الأم عايدة وأبنائها في منزلهم، ثم مرة أخرى (١٩٤١) لتحكى عن زواج الدكتور عزيز

وعايدة، ثم (١٩٩٦) فاروق عزيز في لندن يهنئ حبيبته التـــي تزوجـــت صـــديقه وصفي...... إلخ.

على هذا المنوال يجري الزمن الكلي العام في انتقال غير محدد الهوية بـــين الحاضر والماضي، ولكن يحكمه منطق الحكي، ليس تبعًا لتسلسل الأحداث هنـــا ـــ فالأحداث تقتضي تسلسلا زمنيًا تسلم فيه (أ) إلى (ب) إلى (ج) تبعًا للبناء الزمنـــي المتفق عليه في السرد ـــ وإنما منطق الحكي هنا يسعى فيما يـــسعى لتفتيـــت هـــذا البناء الزمني، لا لشيء سوى استجابة لمفـــاهيم الـــشعرية الروائيـــة ، بمفاهيمهـــا الجمالية المصاحبة في كسر أفق التوقع، وكسر الألفة النمطية للتقنيـــات الـــسردية المعهودة، وأبنيتها التي أصبح الروائي يراها مكرورة.

أما الزمن الخاص على مستوى المشهد السردي الداخلي، فإنه أيضا يخـــضع لهذا التفتيت. فعندما كانت الرواية تحكى عام (١٩٤١) عن الدكتور عزيز وخطيبته التي كشفت له عن عالمها وهواياتها، وأخرجت له من دولابها ألبومات وكراريس:

" أرته ألبومًا آخر خاصًا بمقالات وصور الـــزواج الملكـــي، وعلقـــت: إن هوايتها هكذا بالمصادفة – مثل الملكة فريدة – العزف على البيانو والرسم.

في عام ١٩٥١ سوف يكتشف الدكتور عزيز أن زوجته عايدة عادت لنفس هوايتها القديمة، وجمعت صورًا ومقالات بمناسبة عيد الجلوس الملكي والـــزواج الملكي الثاني من ناريمان" ص٢٤.

فالحكي هنا ينتقل عبر الزمن من الوراء إلى الأمام إلى الوراء إلـــى الأمـــام مرة أخرى، ثم يعود إلى اللحظة المسرود عنها التي جاءت في أثناء لحظة ورائيـــة أيضا.

وتتمثل معالم شعرية البناء الزمني في رواية "كحل حجر"، في أنه خطـــاب يختزل زمن قصة الحاضر في لحظة، أو بخطاب تتداخل في زمنه الأزمنة. وهـــو بهذا يخرج على قواعد شعرية أرسطو، ويتحرر من منطق التحول الـــذي ينتهـــي

بالشخصية إلى قدرها. ولا تعود الحكاية، أو الفصل باعتبار البداية والعقدة والنهاية، وقوام الشعرية، وقاعدة بنيتها.

وهنا يصبح النص الروائي مستهلا، أو حالة مفتوحة على الزمن، ومفتوحة بحرية على فاعلية القراءة. فالنص يبدأ زمنيا بالحديث عن علاقته بهناء الصحفية، ثم ينتقل بالزمن للحديث عن "عبد العال تعلب" في الثانوية العامة (ص١٠)، وهو زمن قديم يعود إلى سنوات، ثم يعود إلى هناء، ثم لأمها، ثم لعلاقتها بجورج أبسخرون، ثم إلى شقة الصديق على إبراهيم الشاعر، ثم إلى ذاته في حلوان وهو يكتب الشعر، ثم إليها، ثم إلى جورج، ثم إلى سعاد حامد في البلد، ثم إلى حلمية الزيتون، ثم إلى البلد ....

وعبر كل الأحداث والسرود السابقة لا تستطيع الفصل زمنيًا بينها، فالحكي يتداخل على المستوى الزمني ليصنع حالة من المزج بين ما هو حاضر وما هو غائب، بين ما هو جديد وما هو قديم، بين ما حدث حقيقة، وما حدث في خيال الذات الساردة .. إن هذا التفتيت الزمني برمته من سمات البناء الشعري، الذي لا يفصل بين أبعاد الزمن بمفهوم الصيرورة والحركة، وإنما يعمد إلى تفتيته على الدوام.

من جهة أخرى، يكمن تفتيت البناء الزمني في الرواية، في كل الانحرافات الدلالية – التي سيرد الحديث عنها تاليا –، إذ إن الانحراف الدلالي يمثل كسرًا في العلاقة الزمنية على مستوى أفق التوقع، وهدما لارتباط العلة بالمعلول (السببية)، ومن ثم يدخل في إطار الشعرية التي تعتمد هذا الانحراف في الأساس.

٣-٧- الانحراف الدلالي/ تعدد تأويلات القراءة:

الانحرافات الدلالية في الشعر تتمثل في الخروج عن المألوف بالتقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، وهي في مجملها تمثل خروجًا عن إطار الخط المألوف، (الخط المحوري) الممثل للاستخدام العادي للغة، إذ إنها خرق، ووعي

فارق تكمن فيه روح البلاغة بالإحساس بهذا الوعي الفارق بين اللغة الواقعية المماثلة في الشعر، واللغة الممكنة التي كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط، وهو ما بحثته الأسلوبية في تقاطع خط المجاوزة مع الخط المحوري، وإن كانت المجاوزة تتحقق في الشعر والنثر على السواء – كما يرى جان كوين – إلا أنها تمثل في الشعر الحد الأقصى، على حين في النثر الحد الأدنى، والفرق بينهما يكمن في معدل التردد(١).

وقد فعلت الأسلوبية من دور الانحراف الدلالي في بناء النص الشعري، إلى الدرجة التي عرفت فيها الصورة البلاغية على أنها الوحدة اللسانية التي تشكل انحرافا دلاليًا. وعلى هذا الأساس يكون فن العبارة نسقا من الانحرافات الدلالية اللسانية، وقد تم تمييز ثلاثة أنواع من هذه الانحرافات(٢)، وهي:

- **الانحراف في التركيب: أي الانحراف في العلاقة بين الدوال.**
- **الانحراف في التداول: أي الانحراف في العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقي.**
- **الانحراف في الدلالة: أي الانحراف في العلاقة بين الدليل والواقع.**

ويعد أحد الملامح الفارقة في شعرية البناء الروائي المعاصر: الانحراف الدلالي، بتراكيبه السابقة التي استعارها من الشعر، وإن كانت الاستعارة هنا ليست وصفًا دقيقًا لاشتغال الانحراف الدلالي في السرد، إذ إنه بالفعل يوجد فيه، إلا أن ما يحدث للنص الروائي ليقترب من الشعرية، هو تفعيل دور الانحراف الدلالي سواء في تركيب الجمل أو في صياغة الصورة بمفهومها البلاغي والتي تُعَدّ هي

(١) انظر: جان كوين: بناء لغة الشعر – ترجمة أحمد درويش – القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٠م– ص٣٢، وما بعدها.

(٢) انظر: هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية (نحو منهج سيميائي لتحليل النص) – ترجمة: محمد العمرى – إفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ١٩٩٩– ص٢٤ وما بعدها.

العلاقات الجمالية الناتجة من تجاور الألفاظ وتعالقها، من تصوير ومعان لغوية، إلى تقابلات وتضادات وغيرها.

ففي نص: منتصر القفاش "تصريح بالغياب" – السابق ذكره في شعرية اللغة –، ونص منى الشيمى "لون هارب من قوس قزح"، يمكن رصد هذه الجملة من الانحرافات الدلالية، التي جعلت منطوق الخطاب يحيل إلى عالم خيالي، ويصنع أجواءه صنع قصيدة تحلق في مسارات غير مألوفة.

وعندما يكتب سعيد نوح، ورقة سعاد إلى خالد هارون، في "كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد"[(١)] يقول:

"كن على حذر، ما هي إلا خطوة أولى تخطوها نحو البداية، لذلك النبع دوامات، وللجبل قمة، حذار أن تجوب قلبى لاهيًا، فلي أشيائى ولك أشياؤك، وزغب الربيع لا يحب شتاء والبرد والدفء يؤلفان قلبًا واحدًا.

فلا ترم بصقيعك في دمي ولا تطلب الشمس" ص٤٩.

فالانحراف الدلالي يشتغل هنا على مستوى تركيب الجملة وإحالاتها غير المنطقية – بالمفهوم الواقعي – والانحراف في العلاقة بين الدليل والواقع، فالنبع – سرديًا – ليست له دوامات، ومن ثم فالإحالة المرجعية ليست سردية، وإنما هي شعرية، كذلك : "أن تجوب قلبى لاهيًا، زغب الربيع لا يحب شتاء، البرد والدفء يؤلفان قلبًا واحدًا" إن هذه التراكيب إنما تحيل إلى دلالات خارج نطاق السرد، وداخل نطاق الشعرية بمفهومها الحداثي، الشعرية التي تعتمد الانحراف الدلالي كسمة فارقة بينها وبين ما ليس شعريًا.

وبهذا التشكيل تكون الرواية قد حققت قفزة نوعية في دائرة استنهاض الوعي، وانتقالها من مرحلة النص الترفيهي إلى النص التحريضي، الذي يعمل

---

(١) سعيد نوح: كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد – الهيئة العامة لقصور الثقافة– القاهرة – ١٩٩٦م.

على تداخل الحكايات داخل الرواية بحيث تتضمن الرواية كثيرًا من الحكايات التي تشكل لقطات تضمينية تساهم بتأجيل سرعة الحكاية الرئيسة – إن وجدت – في الرواية، ويعمل على إثراء العمل، ومن ثم تعدد تأويلاته.

٣-٨- شعرية المكان:

أيا كانت طبيعة المكان في الرواية، سواء كان المكان المحدد بحدود جغرافية، والذي يشغل مساحة نصية ما تكون هي الحدث أو هامشه، أو كان المكان الذي لا يعدو أكثر من مشار إليه (ركن في بقعة ما من بقاع العالم) أو (شرفة لبناية ما)، أيا كانت الطبيعة فإن المكان يمكن أن يتخذ شكلا ما من أشكال الشعرية – التي نحن بصدد الحديث عنها – شعرية تجعل المتلقي يقف إزاءها متأملا تأمل الروائي في منحها صفات إنسانية أو إضفاء أبعاد سيكولوجية عليها. وحسبما يرى باشلار فإن "كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها، تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك. فالإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق، يحدث هذا حتى حينما تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا"(١).

ففي رواية "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف، تتجسد هذه الشعرية في المكان عند زيارته لمبنى الحضانة الذي كان به، بعد ٢٠سنة، كان يبحث عنه قبل هذا العمر. وعلى الرغم من أنه لم يجده كما كان، إلا أنه دخله، وعايش أحلامه فيه، ورغباته الشاعرية معه.

أما ما حدث بعد ذلك، فقد أكد شعرية المكان في البناء الروائي، إذ يسترسل الراوي في وصف المكان الذي ربما مررت به آلاف المرات، ولكن هذه المرة

---

(١) غاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط٤-١٩٩٦- ص٤٠.

تراه بعين الروائي، وبرؤيته الشعرية الحالمة كما عبر هو عنها، وهي منطقة وسط البلد من جهة التحرير:

"وقبل تقاطع شارع قولة مع شارع محمد فريد عماد الدين سابقا، وعلى يدك اليسرى هذه المرة، يوجد شارع ضيق أليق به أن يكون حارة، لكنه سمى شارعا لأن بداخله عطفة صغيرة تحمل اسمه تحت تصنيف حارة، والشارع والحارة، والحارة العطفة هو شارع البلاقسة.

وبذلك الشارع يوجد ضريح لمتصوف مجهول يدعى "الشيخ حمزة" وهناك كنت صغيرًا تسحبنى أمى من يدى لتشترى شيئا من علاف مقابل الضريح، وكان وقت مولد الولي....... وفي هذا المولد شاهدت ما لم أشاهده بعد ذلك......." ص ٢٨.

وفي رواية "لصوص متقاعدون" لحمدي أبو جليل، تبدو كذلك مراوغة المكان (منشية ناصر) كمكان جغرافي، مع اختلاف الرؤية الوصفية له، والتي أضفى عليها الروائي شعريته الخاصة.

٣-٩- شعرية البناء:

بحيث يبدو النص الروائي بناء متشابكا لو حذفت منه كلمة واحدة انهار البناء كله، وتلك سمة جوهرية في البناء الشعري، الذي يعتمد على تكثيف المعنى واختزاله، سواء في الشعر العمودي، أو شكول الشعر التالية – تاريخيًا – إذ لم يكن في الإمكان مع النص الشعري – وبخاصة مع مفاهيم الوحدة العضوية، وممارسات الرومانسية، وما تلاها من الشعر التفعيلي وقصيدة النثر – إسقاط كلمة أو جملة، وإلا سقط البناء الشعري، وتحول إلى شكل آخر في الغالب الأعم لا شكل له.

إن الرواية، كما يرى لوكاتش، ترفض أن ترى الواقع مسببا ميكانيكيا أو جريانا عشوائيا، لكنها تحاول أن تساعد القارئ على تجريب حركة الواقع كما هو منظم وكعال متشكل بطريقة لها مغزى ما. فموضوعية الواقعية، حسب لوكاتش،

ليست خالية من العاطفة أو غير مربكة، وإنما هي التزام بقراءة محددة للمجتمع، ورؤية يتم فيها إعادة اكتشاف العالم [(١)].

وتأتي أعمال: سعيد نوح في "كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد"، وخالد إسماعيل في "كحل حجر" وحسين عبد العليم في "فصول من سيرة التراب والنمل" وياسر عبد اللطيف في "قانون الوراثة"، ومنتصر القفاش في "تصريح بالغياب"، و"أن ترى الآن"، تأتي مصداقا لهذا البناء الروائي الذي يعتمد شعرية التركيب التي لا يمكن معها حذف كلمة واحدة من النص، وإلا انهار البناء، فالسرد هنا يتخذ سمة الحبك البنائى الشعري الدقيق، ويسعى إلى ضم التفاصيل الدقيقة ونظمها في سلك رفيع وأنيق، معتمدًا على لغة خطاب كل ما يرد فيها يتحدد بدقة متناهية الحساسية.
وهي أعمال تتفق في تعريتها للواقع بما يكشف عن شعرية وحركة البناء وفاعلية الحوار بطريقة غير مألوفة.

ففي النص الروائي الكلاسيكي كان الاعتماد على الحدث ومنطقيته هو الأساس، ومن ثم تأتي اللغة واصفًا للأحداث، وليست هدفا في ذاتها، ومن ثم – أيضا – كان في الإمكان التجاوز عن صفحات بأكملها لمتابعة الحدث، أواللحاق بتطور الأحداث، وبخاصة إن كانت الرواية تعتمد على التشويق والإثارة في تناول الأحداث، أما في الرواية التي تنتمي إلى منطقة الشعرية، فهناك تركيز لاعلى بناء الأحداث ورصفها وحبكها روائيا، وإنما على البناء اللغوي في تكامله، وتكثيفه، وشعريته، وتعدد دلالاته، ومن ثم لا يمكن بأي حال تجاوز جملة واحدة لملاحقة أحداث، أو التجاوز عن فقرة أو صفحة، وإنما تحتاج القراءة إلى تركيز على كل دال ومفردة، وإلا انهار البناء الروائي بأكمله.

٣-١٠- شعرية الموقف / شاعرية الراوي:

أو ما يمكن أن يطلق عليه شعرية الرؤية، حيث يتجسد ولع الكاتب في حشد طاقات لبناء شعرية الموقف الذي تمر به شخصية ما في سياق السرد، ويتكىء

(١) انظر: جورج لوكاتش: نظرية الرواية- ترجمة الحسين سحبان- منشورات التل- الرباط- ١٩٨٨.

الروائي هنا على فعل الشعر ذاته اتكاء مكثفا، يكشف عن شاعرية للراوى تتم على فرضية مؤداها أن الراوي لو لم يكتب نصه في شكل رواية فربما كان سينتجه في شكل شعري. إن شعرية الموقف هنا قد تنتج تبعًا لموقف قد يكون مغايرًا للرؤية الشعرية، ومن ثم ينقل ذلك الوظيفة الحكائية في الرواية إلى كونها وظيفة شعرية تجعل الحدث يترك أثرًا شعريًا، ومساحات من الحس الشعوري الذي يمكن أن تتركه قصيدة أو مقطع فيها.

يمكن رصد شعرية الموقف من خلال شعرية الرؤية، ونعني بها رؤية الراوي للموقف الروائي، تلك الرؤية التي تكون نابعة من رؤية شعرية للمرئي، المسرود عنه، الموصوف، المحكى عنه.

وإلى هذا الملمح تنتمي النصوص الشعرية التي يبثها الراوي داخل النص الروائي، على لسان شخصية ما. تلك هي الشعرية التي تنتمي إلى الروائي وتعبر عنه، وإليها تنتمي النصوص الشعرية التي وردت على لسان إبراهيم في "كحل حجر" لخالد إسماعيل، والنصوص التي وردت على لسان جمال في "لصوص متقاعدون" لحمدي أبو جليل، والنصوص التي ضمنها سعيد نوح في "كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد".

فالشعرية هنا تداخلت مع السرد لتجعل من الشعر مفسرا لكل حدث أو مقولة.. مما يجعل الأمر غاية في التدلال (بمفهوم ريفاتير) والإغراق في منح الهوية الشعرية للنص.

ففي "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف، يصف مشهدًا للشخصية المحورية: هو يستيقظ من نومه ويدخل إلى الحمام، فينظر في المرآة التي فوق الصنبور، يقول:

" أن تنظر إلى نفسك في المرآة مباشرة فأنت لا تراها، بل ترى عاطفتك نحوها، التي تسبغ على الصورة المرسومة أمامك جمالا في كل الأحوال. أما أن تنظر إلى نفسك في المرآة عبر مرآة أخرى فأنت تراها بمعزل عنها، تنظر إلى

جانب وجهك الأيمن فترى الأيسر .... تراها كموضـوع خارجـك، لكـن إيـاك والانداح وراء التكرار اللانهائى للصورة في الانعكاسات المتعاقبة، ذلك قد يمنحك وهما بالخلود.

اكتف بالانعكاس الثانى لصورتك، وستتعلم ألا تعـشق ذاتـك ذاك العـشق الأعمى، وتضبطها حين تتجمل، وتخضعها لسياطك كى ترفع عنها كل مـا لـيس لهـا" ص٢٢.

فالمشهد السردي هنا تحول من مجرد الإخبار عن، إلـى اختـراق الـذات، وهيمنة الرؤية الشعرية للروائي، وإسباغها على المسرود عنه. فالمرآة أداة للتعامل اليومى المتكرر، ولكن أن يحمل عليها الراوي وظائف جديدة تتعلق بما هو ذاتـي ونفسي ومتعمق، فذلك يدخلها مباشرة في إطار الشعرية، حتـى لـو لـم يـستخدم التعبيرات المعتمدة على المجاز والاستعارة والتشبيه ومعايير البلاغـة بمفهومهـا التقليدى. فالحكاية هنا تمنح بمنتهي التلقائية ما يعسر معاينته في الواقـع ومـا لا يُتوصَّل إليه إلا بمجهود فكري شاق.

وكما يقول فرانسوا لابلانتين: "إن ما يقوم به الكاتب (الروائي) فعـلا هـو تحليل ظواهر بهدف استخلاص قوانين مفسرة للسلوكيات البشرية"[١].

٣-١١-البناء الإيقاعي

فطن شعراء الشعر الحر إلى أن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفيان فارقًا بين الشعر والنثر. وقد لا يكون هذا جديداً على بنية النص الأدبي، وكما يقول غنيمـى هلال "...فقديما لاحظ أرسطو في النثر أنه قد يتـوافر لـه نـوع مـن الإيقـاع كالشعر"[٢]، بل إن كثيرا من الكلام المنظوم لا يدخل في الشعر إذا خلا من القـصد والنية وبنية الإيحاء والتصوير والانحراف الدلالي.

---

(١) محمد أسليم: ذاكرة الأدب في الشعر والرواية والمسرح ، الرواية والإيصال الثقافي – مجلة مكناسة – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – مكناس – المغرب – ع ١١– ١٩٩٧م نقلا عن :

- **François Laplantine, Clefs pour l'anthropologie, op. cit., p. 178-179.**

(٢) انظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث– دار العودة– بيروت – ١٩٨٦ – ص٣٧٧ .

ولفظ الإيقاع في الأصل يعود إلى الموسيقى لا إلى الشعر واللغة، وهذا ما حدا بابن سينا إلى أن يتحدث عن الإيقاع في معرض حديثه عن الموسيقى، فيقول: "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنا، وإن اتفق أن كانت النقرات لحنا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا"(١).

وقد انتقل مفهوم الإيقاع إلى علم العروض، غير أنه ليس مرادفًا للعروض، وليس جزءا من الأوزان، فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل. ومما يؤكد ذلك أن الإيقاع متوافر ليس في الشعر وحده، وليس في الخطاب الأدبي وحده، وإنما هو خصيصة لغوية عامة. وكما يقول سيد البحراوى: "إنه بمعناه العام – كتنظيم للعناصر – يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر، يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص، الذي يؤديه عبر وظائفه"(٢).

فكل تفعيلة تمثل إيقاعًا لأنها منتظمة، ولكن ليس كل إيقاع تفعيلة. فالإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية ما، على مسافات محددة النسب، أما الوزن فهو كمّ التفاعيل، ومن ثم فالإيقاع يضم التفعيلة، وتصبح جزءًا من جزء من مكوناته.

ومن ثم يصبح الإيقاع في مختلف مظاهر الحياة، هو التنظيم الزمني الكامن وراء كل حركة، وهو ما لا يخلو منه شيء، فكل شيء نظامه الخاص في مستوياته التراتبية أو الوظيفة. والإيقاع – على هذا الأساس – ليس مادة، وإنما هو شعور تجسمه المادة التي يرد فيها أو تشتمل عليه، ومن ثم يصبح الإيقاع هو القالب للحركة اللفظية والصوتية والجسدية.

---

(١) ابن سينا: كتاب الشفاء – علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف –دون تحديد جهة طبع– القاهرة –١٩٥٦م –ص٨١.

(٢) سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب – نوارة للترجمة والنشر – القاهرة – ط١–١٩٩٦ م – ص٨.

وتتجسد قيمة الإيقاع داخل الخطاب الأدبي في أنه "توظيف المادة الصوتية في الكلام يجعله يظهر في شكل تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب، مما يحدث انسجاماً وهارمونية، وعلى مسافات متقايسه أحيانا، لتجنب الرتابة"(١)، وأنه يطرح أبعادا دلالية وجماليات متنوعة تختلف من نص إلى نص آخر، بل تختلف مع النص ذاته باختلاف حالة النطق، واختلاف حالة التنوع الصوتي والتمثل الدرامي لمضمونية النص مع الذات المرسلة أو المستقبلة.

وقد استخلص علماء الصوتيات، ودارسو الإيقاع المحدثون عناصر الإيقاع الشعري، وهي(٢): المدى الزمني **Duration**- النبر **Stress**- التنغيم **Intonation**.

---

(١) انظر: د.محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – القاهرة – ١٩٩٥ – ص ٣٢ .

(٢) انظر: سيد البحراوى: الإيقاع في شعر السياب – ص ١٠، ١١.

– ويُعَدّ المدى الزمني هو المدة التي يستغرقها الصوت في النطق، ولقياس هذه المدة قسم العلماء الحدث اللغوي إلى مقاطع (قصيرة ب، وطويلة ـ). ويرى سيد البحراوى أنه "على الرغم من أن الخليل بن أحمد في أوزانه لم يعتمد على فكرة المقاطع في رصده للتفعيلات المكونة للأوزان، فإنه يمكن بشكل تقريبى تحويل التفعيلات إلى مقاطع"- السابق: ١٢، ١٣.

– أما النبر، فهو ارتفاع في علو الصوت على مقطع من مقاطع الكلمة: "ويأتى النبر من التوتر والعلو في الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين من مواقع الكلام "انظر :- تمام حسان:اللغة العربية معناها ومبناها – دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب – ١٩٩٤م – ص١٧١، ولم يرد ذكر النبر في الدراسات النقدية العربية القديمة – وإن كان قد ورد عن الفلاسفة ولكن بمفهوم مختلف – إلى الدرجة التي جعلت البعض يحكم على اللغة العربية بأنها لغة ليست نبرية، إنما هي لغة كمية انسيابية – انظر: شكرى عياد: موسيقى الشعر العربي- أصدقاء الكتاب- القاهرة- د.ت. – ص ٤٦ .

– والتنغيم يعنى نتاج توالى نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها. وقد عالج العرب القدامى التنغيم تحت مسمى النغم، ويعنون به درجة الارتفاع، والانخفاض في صوت الخطيب. – ابن رشد : تلخيص الخطابة – تحقيق وشرح د. محمد سليم سالم – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة ١٩٦٧م – ص٢٥٧.

وهو ما يعني أنه كان لديهم خصيصة نثرية مرتبطة بالخطابة، وبخاصة أن ذلك كان يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية في بدايات الإسلام وظروفها الدينية، والسياسية التي تحتاج إلى الخطابة،

وحديثا يطلق على الإيقاع بعناصره من نبر وتنغيم ومدى زمني "الإيقاع الخارجى" وذلك في مقابل "الإيقاع الداخلي" الذي لا يظهر في النص من خلال تأثيره الصوتى، أي لا يعتمد على الأذن وسيلة وحيدة للكشف عنه، وإنما يضيف إليها الرؤية البصرية، والحس الدفين، ومراتب الذوق الرفيع، ومهارات أخرى. وتتمثل عناصر هذا الإيقاع في:

انتظام الألوان، وتراسل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعي، والبناء التشكلي الهندسي للقصيدة (الذي أصبح للمبدع دور فيه) ..... إلخ.

إن هذه المكونات – بجانب الإيقاع الخارجي – هي التي تمثل البنية الإيقاعية العميقة والداخلية في النص الأدبي (الروائي – الشعري – القصصي)، حيث يصبح الإيقاع هنا حالة موازية للحالة التي يحدثها النص، وليس مرادفًا للحالة التي يحدثها الوزن في الشعر، بل يتعدى الأمر ذلك فتصبح الحالة الإيقاعية تناسقا وتواصلا بين بنية الشكل وبنية المضمون، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالإيقاع النغمي، وهو الذي ينتج عن النبر والتنغيم المتفق عليهما بين متكلمى لغة ما، وهو إيقاع داخلى يحقق التناغم الصوتى في ذائقة المتلقي، ويخلق موسيقية ما. ويُعَدّ التماثل النبري على مستوى الكلمة والجملة، هو التشكل والتشكيل الإيقاعي في السرد القصصي والروائي، حيث يمكن مثلا أن يهيمن مقطع من نوع معين على النص.

إن إيقاع النص الروائي بهذا المعنى يتحقق من خلال الإيقاع الصوتي والإيقاع الحسابى وإيقاع النبر، مما يضفي عليه بعدًا إيحائيًا وانفعاليًا يجعله يقف مع الإيحائية والانفعالية التي ساد الاعتقاد بأن الشعر ينفرد بهما، وهنا يمكن القول بأن النص السردي عندما يتمثل الإيقاع فإنه يتحد بإيقاعه، حيث يولد الإيقاع معه، وهو بهذا المعنى لا يعتمد على قوالب إيقاعية سابقة التجهيز، ليعيد تشكيلها، ولكنه

=ويحدث التنغيم اختلافا في المعنى، خاصة إذا كانت اللغة نغمية، أي يعمل فيها التنغيم على مستوى الكلمة، مثل اللغة الصينية مثلا، فمعنى الكلمة يتغير باختلاف موضع التنغيم، وباختلاف النغمة التي تنطق بها.

يعتمد على بنية الإيقاع في ذاتها، ليعيد تشكيل هذه البنى بالاعتماد علـــى التنويـــع والخلق في مؤثراتها : مثل نبر الكلمة، والجهر والهمس الصوتيين، والتوتر النفسي الصاعد والهابط في بناء الكلمة والجملة.... إلخ.

ونظرا لأن الإيقاع – بمفهومه السابق – كامن في مظـــاهر الحيـــاة كافـــة، يتحقق في النثر والشعر على السواء، فإن الرواية تخلق إيقاعها أيضا. ففي روايـــة "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش – على سبيل المثال– فإن الإيقاع الداخلي فـــي النص يؤدى دوره في خفاء وعلى مستوى نسيج النص كله، على جميع مـــستوياته التركيبية من لغة ودلالة، وتراكيب، حيث تؤدى الجمل القصيرة دورًا مـــع البنـــى الصوتية من جناس صوتي وخلافه، لإحداث تشكيلاتها الإيقاعية، والجناس الصوتى بنوعيه يحدث جرساً صوتيا وإيقاعيًا، يتزامن مع بنية الخطاب ويتناسب والدلالات الشعورية والمضمونية التي يحملها النص .

٣-١٢- شعرية العنوان /الإهداء:

ماذا لو راوغ الروائي ولم يعلن عن هوية نصه، فلم يكتب علـــى العنـــوان رواية؟ وماذا لو تضامن العنوان في حمله للبناء الشعري مع الإهداء، مع المـــدخل النصي لبداية الرواية؟

ربما في ظل مفهوم الشعرية البصري الذي أرسته الكلاسـيكية (بالاعتمـــاد على البيت الشعري، والمؤسس على الوزن والقافية فيما سمي بالشعر العمـــودي)، أو المؤسس على الوزن فقط (الشعر التفعيلي) ومفهوم السطر الذي يطول ويقـــصر تبعًا للدفقة الشعورية، ربما في ظل ذلك ينتفي هذا الطرح أساسًا؛ إذ الفرق حينئـــذ يكون واضحًا بين الرواية في شكلها البصري وسرديتها وحكايتها التي تتضح مـــن العنوان، وبين النص الشعري القائم على البيت أو السطر الشعري، ومن العنـــوان أيضا.

ولكن مع وجود قصيدة النثر مثلا، ومع تسرب تقنيات الشعرية إلى السرد، واختلاف مفاهيم الشعرية شكلا وموضوعًا، ربما يجد هذا الطرح منطقيته، وبخاصة أن التفريق بين ما هو قصيدة نثر، وما ليس منها أمر لم يطرح بعد على الساحة النقدية(١).

هنا تجد شعرية العنوان في الرواية مدخلها ومبررها للتشاكل مع الخطاب الشعري. فعندما تطالعنا عناوين مثل: "أن ترى الآن" لمنتصر القفاش، و"فصول من سيرة التراب والنمل" لحسين عبد العليم ، و "لون هارب من قوس قزح" لمنى الشيمى، و"خط ثابت طويل" لمحمد طلبة الغريب، و "كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد" لسعيد نوح، و"قف على قبرى شويا" لمحمد داود، وبتجاوز اختلاط العامى بالفصيح، فإن العناوين السابقة يمثل كل منها في ذاته شعرية مكثفة، ونصا شعريا قائما بذاته.

---

(١) انظر دراستنا عن قصيدة النثر والتفريق بين ما هو منها وما ليس فيها في: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية – سلسلة كتابات نقدية– الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣م.

خاتمة

إنه مما لا شك فيه أن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن بعيد، في تحولاتها مع مسألة التجنيس الأدبي، وأصبحت تتماس فيما بينها، وتتبادل التقنيات، ويستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس آخر، وأصبح التبادل في التقنيات يتم من حقل أدبي إلى حقل آخر مجاور ليغدو من مقتنياته، أو جزءًا من نسيجه وآليات كتابته. فاللغة في تشكلها الأدبي مكون أساس لكل من الشعر والمسرح والرواية والقصة. واللغة في ذاتها تحمل أبعادها وتشكيلاتها الجمالية التي قد ينتمي بعضها إلى الشعر وبعضها إلى الرواية وبعضها إلى المسرح، إلا أن هذا الانتماء ليس نهائيًا (لا يمكن تجاوزه) وإنما هو انتماء جمالي قد يتغير من عصر إلى آخر، ومن بيئة إلى بيئة بحسب عامل التلقي الذي يمثل مكونًا أساسيًا من مكونات تحديد الجمالي. ومن هنا، فإن ما يتم تحديده اليوم على أنه من سمات الشعر، ربما في الغد القريب يصبح من ماهيات السرد، وهكذا، تبعا لطبيعة الأدب الذي يسعى دومًا إلى التجريب، ومن ثم التطوير المستمر وتحديث الآليات.

المراجع

التراثية:

- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين- المكتبة العصرية – بيروت – ١٩٨٦م.
- ابن رشد: تلخيص الخطابة – تحقيق وشرح د. محمد سليم سالم – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة ١٩٦٧م.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه – المكتبة التجارية الكبرى – مطبعة الاستقامة – القاهرة – جـ١– ١٩٥٥م.
- ابن سينا : كتاب الشفاء– علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف –دون تحديد جهة طبع– القاهرة – ١٩٥٦م.
- الباقلاني : إعجاز القرآن– دار المعارف – القاهرة – ١٩٦٣م .
- أرسطو: فن الشعر– ترجمة :عبد الرحمن بدوي- دار الثقافة - بيروت– ١٩٧٣م.
- ابن طباطبا: عيار الشعر– (تحقيق محمد زغلول سلام) منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر–١٩٨٠م.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز – مكتبة الخانجي – القاهرة – ١٩٩٢م.

المعاصرة:

- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها – دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب – ١٩٩٤م.
- جودت أحمد سعادة: تدريس مهارات التفكير– دار الشروق للنشر والتوزيع– رام الله –٢٠٠٣م.
- حامد عبد السلام زهران: علم نفس النمو - الطفولة والمراهقة – القاهرة – عالم الكتب – القاهرة– ٢٠٠١م.
- حميد لحمداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى) – المركز الثقافي العربى للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ط٣– ١٩٩٣م.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ١٩٨٩م.
- ________ : سرديات النص، الحداثة، المجتمع:

http://www.said-yaktine.com/Acueil.htm

- سيد البحراوي : الإيقاع في شعر السياب – نوارة للترجمة والنشر – القاهرة – ط١–١٩٩٦م.
- شاكر عبد الحميد : علم نفس الإبداع – دار غريب – القاهرة – ١٩٩٥م.
- شكري عياد : موسيقى الشعر العربى– أصدقاء الكتاب – القاهرة – د.ت.
- شوقي ضيف– البحث الأدبى (طبيعته – مناهجه– أصوله) – دار المعارف القاهرة– ط٤– ١٩٧٢م.

- طامي السميري: الرواية السعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات – دار الكفاح للطبع والنشر – الدمام – السعودية – ٢٠٠٩م .
- طه وادي: دراسات في نقد الرواية– دار المعارف– القاهرة– ط٢– ١٩٩٣م.
- عبد الستار إبراهيم: الاكتئاب – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ع٢٣٩ – نوفمبر ١٩٩٨م.
- فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ٢٠٠٦م.
- فتحي جروان: تعليم التفكير– مفاهيم وتطبيقات– دار الفكر– عمان– ٢٠٠٢م.
- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة – ١٩٨٦م .
- مجدي عبد الكريم حبيب: اتجاهات حديثة في تعليم التفكير – دار الفكر العربي– القاهرة– ٢٠٠٣م.
- محمد بنيس: الشعر العربي بنياته وإبدالاتها – الرومانسية العربية(٢) – دار توبقال للنشر والتوزيع – المغرب – ط١– ١٩٩٠م.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث– دار العودة– بيروت – ١٩٨٦م.
- محمد مصطفي زيدان: النمو النفسي للطفل والمراهق – منشورات الجامعة الليبية – ١٩٧٢م.

- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – القاهرة – ١٩٩٥م.
- محمود الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية سلسلة كتابات نقدية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣م.
- مهدي أسعد عرار : البيان بلا لسان، قراءة في لغة الجسد– دار الكتب العلمية – بيروت– ٢٠٠٧م.

الغربية والمترجمة:

- أ.أ. مندلاو : الزمن والرواية – ترجمة : بكر عباس – دار صادر – بيروت – ط١–١٩٩٧م.
- آلان روب غرييه : نحو رواية جديدة – ترجمة مصطفي إبراهيم مصطفي– دار المعارف – القاهرة– (د.ت).
- إيين نكلسون وآخرون : فكرة الزمن عبر التاريخ– ترجمة فؤاد كامل– عالم المعرفة– الكويت– عدد١٥٩.
- تزفيتان تودوروف : الشعرية – ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – المغرب – ١٩٩٠م.
- ____________ : مفهوم الأدب – ترجمة منذر عياشي– النادي الأدبي الثقافي بجدة – ط١– ١٩٩٠م.
- جابريل جارثيا ماركيز : عشت لأروي – ترجمة : صالح علماني – دار المدى للطباعة والنشر – بيروت – ٢٠٠٥م.
- جان كوين : بناء لغة الشعر – ترجمة أحمد درويش – القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٠م.

- Jacques Jouet, Lécrivain artisan des mots, Encyclopedia Universalis, Le Grand Atlas des littératures, Paris, 1990.

- Jan Makarovsky: standard language and poetic in Prague school reader on En thetics, literary structure and style, ed and tr. Paul l. carving 9 Washington: Georgetown unvi press, 1964.

- جورج بالانديه: الطريق إلى القرن الواحد والعشرين، التيه – ترجمة : محمد حسن إبراهيم– وزارة الثقافة – دمشق– د ت.

- جورج لوكاتش: نظرية الرواية– ترجمة الحسين سحبان– منشورات التل– الرباط– ١٩٨٨.

- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة – ترجمة:محمد برادة – الشركة المغربية للناشرين المتحدين– ١٩٨٥م.

- ________ : النقد البنيوى للحكاية – ترجمة أنطون أبو زيد – منشورات عويدات– بيروت – ١٩٨٨.

- ________: التحليل البنيوى للسرد – (ترجمة : حسن بحراوى، بشير القمري، عبد الحميد مقلد) – سلسلة ملفات – منشورات اتحاد كتاب المغرب– ١٩٩٩م.

- رومان ياكبسون : قضايا الشعرية – ترجمة محمد الولى ومبارك حنون – دار توبقال للنشر – المغرب– ط١ – ١٩٩٨م.

- رينيه ويليك، أوستين وارين: نظرية الأدب – ترجمة محيي الدين صبحي – المجلس الأعلى للفنون والآداب – سوريا.

- ر.م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة –ترجمة جورج طرابيشي – منشورات عويدات – بيروت – ط٢– ١٩٨٠م.

- سوزان برنار: قصيدة النثر – ترجمة راوية صادق – دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٨م .
- غاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ط٤-١٩٩٦م.
- فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية – ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر– النادي الأدبي الثقافي– جدة – ١٩٨٩م.
- فولفانج آيسر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية – ترجمة عبد الوهاب علوب – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٠م.
- مرسيا إلياد: المقدس والمدنس – ترجمة عبد الهادي عباس – دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع – سورية – ١٩٨٨م.
- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب – ترجمة : أسعد مرزوق– مؤسسة سجل العرب– القاهرة – ١٩٧٢م.
- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية (نحو منهج سينمائي لتحليل النص) – ترجمة: محمد العمري – إفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ١٩٩٩م.

الأعمال الروائية:

- أمينة زيدان: نبيذ أحمر – دار الهلال – القاهرة – ٢٠٠٧م.
- حسين عبد العليم: فصول من سيرة التراب والنمل – ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٣م.
- حمدي أبو جليل: لصوص متقاعدون – ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠٢م.

- خالد إسماعيل: كحل حجر – ميريت للنشر والمعلومات – ٢٠٠١م.

- رانية خلاف: حكاية الحمار المخطط- الدار للنشر- القاهرة – ٢٠٠٩م .

- سحر الموجي: دارية – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٨م .

-سعيد نوح: كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد – الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة – ١٩٩٦م .

- ______ : دائمًا ما أدعو الموتى – مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٢.

- ______: ملاك الفرصة الأخيرة- دار فكرة- القاهرة – ٢٠٠٨م.

-______: أحزان الشماس- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ٢٠١٠م.

-سمر يزبك: رائحة القرفة- دار الآداب – بيروت – ٢٠٠٨م.

-سهى زكي: جروح الأصابع الطويلة – الدار للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م.

- ______: فاطمة، كفر الشيخ /عابدين – شمس للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠١٠م.

- سيد الوكيل: فوق الحياة قليلا- سلسة أصوات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ط١- ١٩٩٧م.

-______ : نوفيلا شارع بسادة – دار الناشر للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨ م.

- صبا الحرز: الآخرون – دار الساقي- بيروت – ٢٠٠٦م.

- طارق إمام: الأرملة تكتب الخطابات سرًا – دار العين للنشر – القاهرة – ٢٠٠٩م .

- طاهر الشرقاوي: فانيليا– دار شرقيات – القاهرة – ٢٠٠٨م.
- فاتحة مرشيد: لحظات لا غير– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ٢٠٠٧م.
- فدوى حسن: فدوة – شمس للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠٠٨م.
- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة – دار رياض الريس – بيروت – ٢٠٠٦م.
- محمد صلاح العزب: وقوف متكرر– دار ميريت – القاهرة – ٢٠٠٧م.
- محمد الفخراني: فاصل للدهشة – الدار للنشر – القاهرة – ٢٠٠٧م.
- مسعودة أبو بكر: طرشقانة – دار سحر للنشر – تونس – ١٩٩٩م .
- منتصر القفاش: تصريح بالغياب – دار شرقيات – القاهرة– ١٩٩٦م.
- ـــــــــــ: أن ترى الآن – دار شرقيات– القاهرة – ٢٠٠٢م.
- ـــــــــــ : مسألة وقت – دار الهلال – القاهرة – ٢٠٠٨م.
- منى الشيمي : لون هارب من قوس قزح – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٢م.
- ـــــــــــ: الأراولا– سلسلة إبداعات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٦م.
- مي خالد: سحر التركواز– دار شرقيات – القاهرة – ٢٠٠٦م.
- نجيب محفوظ: حضرة المحترم – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٦م.
- ـــــــــــ: ثرثرة فوق النيل – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٦ م.
- هناء عطية: تمارين الورد – ميريت للنشر– القاهرة – ٢٠٠٣م.

- هويدا صالح: عشق البنات- دار الهلال - القاهرة - ٢٠٠٨م.
- ياسر إبراهيم: بهجة العمى - ميريت للنشر والمعلومات - ٢٠٠٣م.
- ياسر عبد اللطيف: قانون الوراثة - ميريت للنشر - القاهرة - ٢٠٠٢م.
- ياسمين مجدي: معبر أزرق برائحة الينسون - كتاب دبي الثقافي - الإمارات العربية المتحدة - ٢٠٠٩م.
- يحيى امقاسم: ساق الغراب (الهربة)- ثقافة للنشر والتوزيع - بيروت - ٢٠٠٩م.

الدوريات والملفات:

- ببلوغرافيا الرواية السعودية- نادي الباحة الأدبي - المملكة العربية السعودية - ٢٠٠٧م.
- محمد أسليم : ذاكرة الأدب في الشعر والرواية والمسرح، الرواية والإيصال الثقافي - مجلة مكناسة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - مكناس - المغرب - ع ١١- ١٩٩٧م.
- محمود الضبع : اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر - مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - عدد٥٨ - ٢٠٠٢م.

المؤلف في سطور

د. محمود الضبع:

- ليسانس دار العلوم في اللغة العربية – جامعة القاهرة -١٩٩٣م.

- دكتوراه الأدب والنقد الحديث – جامعة عين شمس – ٢٠٠١م.

- عضو اتحاد كتاب مصر، وعضو لجنة الدراسات الأدبية – المجلس الأعلى للثقافة.

- حائز لجائزة طه حسين في النقد الأدبي – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠١٠م.

- يعمل بتدريس النقد الأدبي في جامعة قناة السويس.

-أدب الأطفال بين التراث والمعلوماتية– الدار المصرية اللبنانية– ٢٠٠٩م.

-قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية– الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠٠٣م.

- الموسوعة العلمية في النحو والصرف– حورس الدولية – ٢٠٠٥م.

- المناهج التعليمية، صناعتها وتقويمها–الأنجلو المصرية – ٢٠٠٦م.

-اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر– مجلة فصول– ٢٠٠٢م.

- الإيقاع الشعرى وقصيدة التفعيلة– مجلة البيان– ٢٠٠٣م.

- مفهوم الشعر في التراث النقدي العربي– مجلة الـشعراء – فلـسطين – ٢٠٠٤م.
- هيمنة غياب المرجع في النص الشعري – علامات في النقـد– جـدة – ٢٠٠٧م.
- التجريب الشعري والتأسيس السردي– مجلة شعر – القاهرة –٢٠٠٩م.
- الشعر المعاصر وآليات التلقي – المجلة العربية للعلوم الإنسانية– الكويت –٢٠١٠م.
- الفكري والفلسفي في أدب نجيب محفوظ – دورية نجيب محفـوظ – ع٢ – ٢٠١٠م.
- نحو منهج نقدي لأدب الأطفال– مجلة الأدباء –٢٠١٠م .
- التواصل الثقافي وحوار الحضارات في الإبداع الـشعري "جدليـة الأنـا والآخر"– مجلة ياء الإلكترونية – ٢٠١٠م .
- بالإضافة إلى دراسات وبحوث في الأدب والتربيـة وتـصميم المنـاهج الدراسية أُلقيت في مؤتمرات عربية في مصر وتونس والمغرب وسورية ولبنان والكويت وسلطنة عمان.

مراجعة اللغوية: عمرو مغيث

شـــراف الفنى: أنجى جورج

هذه القراءة لم تكن منشغلة بتقديم قراءة مسحية تاريخية، وإن كان ذلك كامنًا في خلفياتها النظرية، بقدر ما كانت منشغلة بقراءة المشهد الروائي في صورته الكلية بحثًا عما يمكن أن يمثل اتجاهًا في الكتابة، سواء من خلال تكرار حضوره، أو من خلال استقبال التلقي له، ومن ثم فإن كثيرًا من الأعمال التي يمكن أن تنتمي إلى أحد الاتجاهات التي وردت في هذه القراءة لم يتم ذكرها، وهذا لا يعني عدم انتمائها إلى هذا الاتجاه أو غيره، فالقراءة كانت تكتفي بالإشارة إلى نماذج دالة، وما لم يذكر أكثر مما تم ذكره، وما تم ذكره لم يأخذ حقه الكافي على مستوى التحليل، فالكتاب إجمالاً ليس محاولة نهائية لدراسة الرواية الجديدة وتشكلاتها، وإنما هو خطوة أولية، وبداية ليس إلا.



